Musik

und

musikalische Erziehung.

Von

Wilhelm Tappert,
Lehrer an der neuen Akademie der Tonkunst in Berlin.

Berlin.
Verlag von J. Guttentag.
1867.

Musik! Wer liebt sie nicht? Wer spricht nicht von ihr? Wer treibt sie nicht? Kurz: wer spielt nicht wenigstens Clavier? Schubart's Behauptung: es spiele Alles: „Männlein und Fräulein, Büblein und Mägdlein," könnte, statt vor 80 Jahren, gestern niedergeschrieben sein; hier unterscheiden sich Vergangenheit und Gegenwart nicht. Wenn aber aus mancherlei Berichten jener Zeit, aus den Catalogen der Verleger, aus den Aufzeichnungen der Künstler und Kunstfreunde nachgewiesen werden kann, daß damals der Sinn für das Bessere, für die Werke der Sonaten-Form: Sinfonie, Quartett, Trio, Sonate u. dgl. ein weit verbreiteter, die Künstler anfeuernder, die Produktion steigernder und das „musikalische Verständniß" fördernder war, so müssen wir offen gestehen, daß unser Jahrhundert sich eben so wesentlich als zu seinen Ungunsten von seinem Vorgänger unterscheidet.

Ehe wir jedoch in mancher Hinsicht den Stab brechen über Künstler und Publikum (beide Faktoren verschulden Viel!) — ehe wir die Nothwendigkeit einer Reorganisation auf dem Gebiete des „Unterrichts" und eine Läuterung des gesammten Musik-Treibens und Empfindens als dringend hinstellen und gewissermassen das Verdammungs-Urtheil über manch ehrwürdig-grauen Brauch aussprechen, muß betont werden, daß es außerhalb aller vernünftigen Wünsche liegen würde, die Musiker zu Hunderten von Sinfonieen, Opern, Sonaten ꝛc. angeregt wissen zu wollen oder von irgend einem Publikum zu verlangen, diese Unsummen — Stück für Stück — schön zu finden! Werfen wir einen Blick auf die „Verzeichnisse" von ehemals und schließen wir von dem, was uns erhalten blieb, auf Vergessenes und Verlornes, so imponirt uns heute nur noch oder doch zunächst die ungeheure Menge, dem Einzelnen möglich durch eine an's Unbegreifliche streifende Routine. Das Schaffen war — es wolle Niemand erschrecken! — in mancher Beziehung ein handwerksmäßiges. Konnte

es anders sein? Hätten die Musiker wirklich die sublimen Ideen verkörpern wollen, die wir aus ihren Compositionen heraus-deuten, oder richtiger: die wir hineindeuten! sie wären vor lauter Grübeln nimmermehr dazu gekommen, die zahllosen Opern, Cantaten, Sinfonieen, Quartette, Concerte u. dgl. zu schreiben. Den Söhnen unserer Zeit, die auf jeder Seite etwas „Weltbewegendes“ niederlegen wollen, wird es sauer, auch nur einen kleinen Theil dessen in die Oeffentlichkeit zu bringen, was die Alten mit Leichtigkeit pro-duzirten. Viel Mittelmäßiges und noch Geringeres mußte damals nothwendigerweise entstehen. Paisiello schrieb 200 Opern, Haydn mindestens 130 Sinfonieen; Beethoven's Fidelio und die „C-moll“ überragen diese Partituren-Hügel! Mozart's 45 Sinfonieen sind bis auf 4 oder 5 aus den Concert-Sälen verschwunden. Die Literatur-geschichte weist ähnliche eclatante Beispiele auf: Lope de Vega soll circa 800 Bühnenstücke „geschaffen“ haben! Sie wiegen gewiß alle zusammen leichter, als der eine und einzige Göthe'sche Faust! Zu beklagen wäre es also keineswegs, wenn die Tonsetzer sich nicht mehr von dem Gedanken leiten lassen: „die Menge vor Allem thut's!“ Wird auch weniger produzirt, geschieht doch für die Weiter-Entwicke-lung der Kunst — und diese sollte der Endzweck aller Bestrebungen sein — jetzt ungleich mehr in einigen Dezennien als früher in einem Jahrhundert.

Die Alten glänzten vorzugsweise durch technische Gewandtheit, durch eine gewisse Sattelfestigkeit in allen Formen und Stilen. Zünftige, bis in's kleinste sich erstreckende Feststellung erleichterte Lehren, Lernen und Arbeiten! Man lese die „Anweisungen“ und „Handgriffe“, deren man sich bediente, um Ouverturen und Sinfo-nieen, Tänze und Märsche zu „machen“. Tonart, Rhythmik, Länge, Modulationen, Wahl der Instrumente, Gang der Melodie, „Inhalt“ u. s. w. Alles war mehr oder weniger durch Autoritäten, Tradition und Observanz festgestellt und die kleinen — selbst die größeren Geister bewegten sich mit unbegreiflichem Behagen innerhalb der Bannmeile.*)

*) Beethoven durchbrach manche Schranke und stürzte manches Stück der chinesischen Mauer nieder, doch wie viel blieb noch zu thun! Die ganze Lehre vom Recitativ behielt ihr legales Ansehen trotz Beethoven und Weber, ja selbst Wagner fügt sich noch im Lohengrin willig den veralteten Anordnungen und erst im Tristan wird er auch hier Reformator. Ohne in Einzelnes weiter einzugehen, verweise ich den Kenner auf die unhaltbare Formel der „musikalischen Frage“

Die Neueren verzichten von vornherein darauf, ihre Werke nach Centurien zu zählen, sie haben einen vor jeder Uebereilung schützenden Factor zur Geltung gebracht: die Aesthetik, unter dem landläufigen Namen Reflexion genugsam bekannt und verrufen. Vergleicht man sie doch dem Mehlthau im Garten, als wäre sie der Blumen Tod! Und doch ist sie vielmehr der hegende und pflegende Gärtner, ohne den manche Blüthe nicht gediehen, manche Frucht nicht gereift wäre! Man nimmt so gern an, die Heimgegangenen hätten sich der Reflexion ganz enthalten und stets naiv wie die Lerchen gesungen! Ein unfaßbares metaphysisches Etwas — Genius meinetwegen — habe die Federn geführt und die fleißigen Hände, die wir uns doch als gestaltende denken sollten, seien nur willenlose Werkzeuge gewesen. Daß man auf diese Weise den Componisten zum Nachtwandler erniedrigt, der quasi im Traum ein durch „Inspiration" von außen Gekommenes nachschreibt, ist offenbar.*)

Jede Kunst besteht naturgemäß aus Technik und Aesthetik in coordinirtem Verhältniß, so lange dieses nicht gestört, ist der Künstler vor naheliegenden Irrthümern geschützt. Leider meinen Viele noch, Schaffen und Denken wären Gegensätze, einander bekämpfend und ausschließend. Das Bilden, Formen allein kann sich zum Handwerk verflachen, das Reflectiren für sich kann in kühle, spitzfindige Rechnerei ausarten, aber geschicktes Gestalten und verständiges Wählen, — aus dem mannigfaltigen Möglichen für den speciellen Fall das Richtige herausfinden, — nur diese beiden Vorbedingungen geben einem Kunstwerke mehr als vorübergehenden Werth. Kann dieses „Wählen" anders erfolgen als nach ästhetischen Gesetzen? anders, als auf dem Wege der Reflexion? Ich meine nicht! Man lese Beethovens Skizzenbücher. Wie sauer hat es sich der Meister werden lassen, wie hat gerade er reflectirt! Und wenn dieser Gewaltige nicht auf „Offenbarungen" wartete, nicht die Hand nach außer — ihm — Liegendem ausstreckte; wenn er es ebenso verschmähte, den durch Zunftgesetze allseitig geebneten und darum auch in der Werkeltags-Stimmung nicht zu verfehlenden Weg

---

wie sie seit Bontempi (1660) nach mancherlei Strömungen sich als praktischer Niederschlag gebildet hat. Einige Verbesserungsversuche finden sich bereits bei Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, aber sie tragen den Charakter des Zufälligen und kommen nicht in Betracht.

*) Ausübung ohne Bewußtsein ist nicht Künstlerschaft. Richter, 1866.

des genügsamen Handwerks zu wandeln; wenn er vor Allem Arbeit und Nachdenken als Grundpfeiler für sein gesammtes Schaffen aufrichtete, warum schmähte man Schubert und Schumann, warum verketzert man Liszt und Wagner, die theils in seine Fußtapfen getreten, theils in der Richtung, welche er angedeutet, weiter gedrungen sind? Warum die Tonkunst immer wieder hineinzwängen wollen in ein Joch, dem sie entwachsen, in eine Nebel-Atmosphäre, wohin sie nicht gehört? Der Reflexion verdanken wir die gepriesensten, folgenschwersten Errungenschaften unserer Kunst: die Harmonie, die Mensur, den künstlichen Contrapunkt, die Oper und ihre Wiedergeburt durch Gluck und Wagner. Der Widerspruch gegen die epochemachende Bedeutung des Letztgenannten wurzelt in der irrigen Vorstellung, als zerrisse ab und zu der Faden der Entwickelung und es wäre dann an ein Weiterkommen nicht mehr zu denken. Sieht man schärfer drein, so bleibt unser Blick auf dem überaus mächtigen menschlichen Alter-ego: der Gewohnheit, ruhen, die es stets bequemer findet, Halt zu machen und für einige Menschenalter dem Fortschritt ihr „Halt ein!" zuzurufen. Wäre eine Verbesserung ohne Veränderung denkbar, würde es keine Stillstandsmenschen geben. „Die gute, alte Zeit!" das seufzt sich gar so rührend, und darum sitzen Tausende vor dem Tempel der Tonkunst und jammern: „die gute, alte Zeit!" Sie halten den Fortschritt für eben so unmöglich als überflüssig; sie meinen, es wäre für lange Zeit, vielleicht für „ewige Zeiten" genug gethan durch die heilige, klassische Trias. Und wenn hier ein Prediger in der Wüste sagt: „nur das Vorgeschrittensein oder Zurückbleiben auf der unendlichen Bahn der Töne und Tonverhältnisse unterscheidet die Musik der Völker und Zeiten;"*) dort ein Anderer behauptet: „die organische Entwickelung hat kein Ende"**) oder endlich Aeltere und Neuere einmüthig der Ansicht sind, die Harmonie allein sei ein Universum, ein unerschöpfliches Meer,***) — so verhallen die Worte meist unverstanden, unbeachtet! Es ist nicht leicht, sich von Liebgewordenem zu trennen, aus einem Vorstellungskreise, in welchem man sich eingelebt hat, herauszutreten.

Es gab niemals eine Zeit, wo der Weiter-Bildungstrieb, der

*) Kretzschmer.

**) Hauptmann.

***) Fux, Riepel, Schubart.

als besseres Theil im Menschen liegt und alles menschliche Thun leiten und durchdringen sollte, geschlummert hätte. Stets bereitete sich ein Neues — das Bessere einschließend — vor. Ich will nicht allzuweit zurückgehen. Nach den mehrstimmigen Versuchen, die wir Discantus (Déchant) nennen, erschienen die niederländischen Tonkünstler; ihnen folgte — gewissermaßen als Abschluß — Palästrina. Auf das Grab dieses Meisters fielen bereits die ersten Strahlen einer unaufhaltsam hereinbrechenden, neuen Zeit: die Oper entstand; ein leuchtendes Gestirn ging auf: Monteverde! Dem Schooße der Bach-Familie entstieg Carl Philipp Emanuel, dessen Bestimmung es war, als Herold unserer gegenwärtigen Instrumental-Musik aufzutreten. Haydn folgte ihm, das neue Evangelium mit hinreissender Beredtsamkeit predigend, und immer größere Apostel kamen und lauter verkündeten sie Alle das eine Wort: Fortschritt! Aber der Größte war Beethoven. Ist mit ihm die musikalische Entwickelung abgeschlossen? Das „Ja!" womit Viele diese brennende Frage beantworten, ist ein Hohn gegenüber den Lehren der Geschichte, ein Armuthszeugniß, fahrlässig zweien Generationen ausgestellt! Nicht oft genug, nicht laut und eindringlich genug kann man es aussprechen: stets wurde über Verfall,*) Entweihung, Gotteslästerung geschrieen, wenn ein denkender Kopf es wagte, vom Hergebrachten abzuweichen. Das „Kreuziget ihn!" ist Keinem erspart worden, weder Monteverde noch Seb. Bach, auch nicht dessen „abtrünnigem" Sohne Emanuel. Wie verketzerten die zünftigen Flurhüter den alten Papa Haydn, als er seine ersten Quartetten geschrieben! Wie zogen sie zu Felde gegen den Revolutionär Mozart! Unsägliches hatte Beethoven zu erdulden. Dürfen wir uns wundern, wenn Schumann und Wagner mit Interdikt und Bann belegt werden? Die Menschen waren immer wie sie heute noch sind: sie hielten hartnäckig am Alten fest, d. h. an dem, was ihnen zur Gewohnheit geworden; sie vergaßen stets, daß jede Verbesserung irgend ein Vorhandenes modifiziren muß. Von Johann XXII. der 1322 in einer Bulle die damaligen Umstürzler hart anließ bis herunter zum letzten Reporter des kleinsten Tageblättchens: überall dasselbe Zetergeschrei. Ach! unsere Federrichter sind nicht einmal so milde und einsichtsvoll wie

---

*) Die Klage über den Verfall der Musik ist höchstens um einen Tag jünger als die Kunst selbst!

jener Kirchenfürst, der wenigstens „an hohen Festtagen" kleine Ausnahmen gestattete.*)

Auf die Gefahr hin, einer verschwindend geringen Minorität anzugehören, werde ich doch stets behaupten: die Tonkunst hat auch in den letzten 40 Jahren einige Schritte weiter gethan. Dieser Zeitraum schließt eine erhebliche Vermehrung des musikalischen Darstellungsmaterials in sich. Rhythmik, Harmonik und Instrumentation sind reicher, mannigfaltiger geworden. Die Melodie machte sich allmälig frei aus den Banden der absoluten 8-, 16- und 32-Taktigkeit, die schon unserm Beethoven hie und da lästig waren! Gefühle soll die Musik ausdrücken, Empfindungen darstellen und erregen (ich lasse diese traditionellen Forderungen vorläufig unangefochten!), muß denn jede innere Regung, Stimmung, meinetwegen jedes Gefühl, architektonisch-plastisch dargestellt, durchaus eine symmetrische, mehrmals durch „zwei" theilbare Perioden-Façade geben? Soviel Psychologie könnte jeder beobachtende und denkende Mensch besitzen um zu wissen, daß hier die größt-möglichste Mannigfaltigkeit mit Berechtigung existirt und Erwägung fordert. Die Wichtigkeit dieses Gegenstandes beansprucht und entschuldigt ein längeres Verweilen. Gerade die Melodie bildet den Brennpunkt des ganzen Kampfes zwischen den Conservativen und den Fortschrittsmännern; in ihr gipfelt der Streit, den seit Jahren die Ritter der sogenannten Classicität und die Vertreter der ebenfalls nur sogenannten Barbarei, des Umsturzes, der Unnatur und wie man uns sonst noch zu heißen beliebt, mit einander führen. Man ist, verleitet durch irrige Unterweisung und allzugläubiges Nachsprechen weit und breit der Meinung, die melodischen Formeln, wie sie uns überliefert, seien die einzig richtigen und einzig schönen, von Ewigkeit her und bis ans Ende aller Dinge gültigen. Wie schnell vergaß es sich, daß das von Vielen als Dogma verehrte Schema: Abschnitt 1 und 2, Vordersatz, Nachsatz, Periode a und b u. s. w. vor 100 Jahren noch nicht oder kaum allgemeinere Verbreitung gefunden hatte. Die Dreitheiligkeit, als künstlerische Form unantastbar, existirte allerdings bereits im Liede, und zwar viel früher als Scarlatti's Oper: Teodora (1693). Man lese in Hagens Minnesängern die Beilagen des 4. Bandes und be-

*) „— — — — non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis praecipue, sive solennitatibus in missis et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, quae Melodiam sapiunt, puta Octavae, Quintae, Quartae et hujus modi supra cantum ecclesiasticum proferantur."

trachte z. B. den aus Vordersatz, Mittelsatz und Da Capo bestehenden Gesang: „Der König Rudolf minnet Gott“, oder schlage bei Ambros (Geschichte der Musik, 2. Band, Seite 306) das Lied des Salbenkrämers aus einem Passionsspiele des 13. Jahrhunderts nach. Weitere Beläge bietet das Cantional der böhmischen Brüder, wo etliche ins Geistliche übertragene Tanzlieder entschieden dreitheilige Form haben. Hierher gehören endlich auch aus Monteverde's Opern außer der berühmten „Klage der verlass'nen Ariadne“ (1608) noch der Gesang Orfeo's: „Ecco pur ch'a voi ritorno“ vom Jahre 1607. Diese dreitheilige melodische Form, die uns heute so selbstverständlich erscheint, hatte damals nur die Bedeutung einer „Möglichkeit unter vielen“, sie war eine Variante, welche, allmälig bevorzugt, also auf dem einfachen, natürlichen Wege der „Auswahl“ die andern, wenn auch nicht ganz verdrängte, so doch in den Hintergrund stellte. „Die Mittelformen kamen auf den Aussterbe-Etat, die Species entstand“, das ist der bekannte Verlauf dieses und manches andern Bildungsprocesses.

In der Naturgeschichte gilt heute der Satz: nichts geht verloren! In der Kulturgeschichte auch, und nicht minder in der Kunstgeschichte. Die ersten Anfänge der Liedform: die einfache Wiederholung, analog dem schnur- und bandartigen Aneinander, welches wir bei niederen Organismen des Pflanzenreichs, z. B. den Algen, finden — sie sind alle noch vorhanden und erzeugen sich, wo die nothwendigen Vorbedingungen den geeigneten Boden bilden, tagtäglich vor unsern Augen. Alle Uebergänge, welche von dem Unvollkommenen zu der gegenwärtigen vermeintlichen Vollendung geführt haben, lassen sich — und zwar jeder einzeln — nachweisen. Wenn nun trotzdem einige Verfechter der „Ur-Phänomene“ (Dur-Scala, Dur-Accord und dergl.) noch immer behaupten, auch unsere melodischen Formen seien eine Art Offenbarung, unvermittelt von außen gekommen, von Zeit und Menschen unabhängig, so ist das auch ein — Phänomen. Unser schnelllebiges Geschlecht findet leider nicht mehr Muße einen Blick auf die Blätter der Geschichte zu werfen, und vollends der Musiker, was frägt er nach der Historie? Es ist bedauerlich! Sie würde die Mühe reichlich lohnen und vor allen Dingen der Welt wieder zum Bewußtsein bringen: daß die Zahl der Kunstgesetze gering und ihr Inhalt ein leicht faßlicher, schwer zu mißdeutender ist! Es sind hauptsächlich zwei, die hier in Betracht kommen: 1) das allgemeine Gesetz der Weiter-Entwickelung überhaupt und 2) das

beschränkende: Einheit sei in der Mannigfaltigkeit! Was diesen beiden Paragraphen der musikalischen magna charta nicht zuwiderläuft, ist — erlaubt! Schaffe eine Form, welche die melodische Einheit der bisherigen nicht alterirt und — sie ist gut!

Mir däucht, die Angelegenheit wäre hell genug, so klar, daß ewiger Friede geschlossen werden müßte. Leider giebt es in der Musik nichts Absolutes, was man als Pensum einprägen und „abfragen" könnte. Jeder spricht mit; die dunkelste Nacht der krassesten Unwissenheit will auch leuchten! Ist Einer auch gänzlich unmusikalisch, so pocht er immer noch auf sein „natürliches Gefühl" als der letzten Instanz. Dem Deuten, Meinen und Phantasiren bietet die Musik den weitesten Spielraum, so lange man sich allen technisch zugespitzten Fragen fernhält, — was die „Laien" meist klüglich berücksichtigen. Wie lieblich lesen sich die Träumereien, welche die Dichter aller Zeiten uns hinterlassen haben! Wenn nur aus dem flimmernden Gestein sich eine einzige goldne Wahrheit herausziehen ließe als Gewinn für die Kunst und die Kunstjünger; meist zeigt sich dem Auge des Kundigen statt holden Sonnenscheins undurchdringlicher Gefühlsnebel. Und aus solchem Nebel schnitzt man mit Vorliebe die Maßstäbe um die Leistungen ganzer Epochen zu beurtheilen, resp. zu verurtheilen.

In der Bewegung liegt das Leben, und wer sich bemüht, an die Stelle des Fluidums ein kristallinisches Gebilde zu setzen, das „Werdende" mit einem für ewige Zeiten „Fertigen" zu vertauschen, wie gar viele Kritiker und Aesthetiker zu thun pflegen, der verkennt das innerste Wesen der Kunst und seine eigene Mission dazu. Statt Gärtner zu sein wird er zum Todtengräber. Man soll den Kunsttempel nicht in ein Petrefacten-Kabinet verwandeln!

Ich habe schon mehrfach angedeutet, daß die Musik trotz aller entgegenstehenden Behauptungen doch auch in der Zeit nach Beethoven Fortschritte gemacht habe, ich constatire die Thatsache, daß sie — alle Erscheinungen jeder Epoche zusammengefaßt — niemals zurück gegangen ist! Diese Meinung ist der herrschenden fast diametral entgegengesetzt, bedarf also einiger Erläuterung.

Das Neue, Bessere ist als solches oft schwer zu unterscheiden; es erscheint niemals als untheilbares, einheitliches Ganzes, das fix und fertig und überraschend eines schönen Tages dastünde, es gleicht vielmehr einer Summe, zusammengesetzt aus kleinen und allerkleinsten Posten. Auch das Größte, Bedeutsamste in der Welt- und Menschengeschichte bereitete sich bedächtig vor und gedieh langsam. In der

Entfernung der Jahrhunderte freilich erscheint uns Vieles als Explosion, was doch ein natürlicher Verlauf eines natürlichen Prozesses war. Das Auge des flüchtigen Beschauers sieht blos, wie die reife Frucht plötzlich vom Baume fällt, das Wachsen und Werden entgeht ihm. Die Entdeckung Amerika's und die Reformation bilden ebensowenig eine Ausnahme als die Entstehung der Oper und die Einführung der dissonirenden Accorde. Die Menge freilich liebt es, vom Einzelnen abzusehen; in ihrer Bewunderung für einen geistigen Bau frägt sie nicht nach den Tausenden von Werkleuten, sie greift irgend einen Namen, — im günstigsten Falle den bedeutendsten, — heraus und begnügt sich. Columbus, Luther, Galilei und Monteverde, sie werden im Laufe der Zeit zu alleinigen Trägern ganzer Kultur- und Kunst-Epochen. Die Nachwelt ist oft bis zur Ungerechtigkeit dankbar! Daran wird sich vorläufig in der Hauptsache kaum etwas ändern lassen, indeß sind einige Schlußfolgerungen erlaubt. „Achte keine Erscheinung zu gering, gleichviel von wem sie ausgeht! Jede Hand ist kräftig genug, um für's Große, Allgemeine ihr kleines Etwas beizusteuern! Meine nicht, die Erde stehe still, weil du sie — nicht laufen siehst! Und kurz und deutlich: studire die Erscheinungen deiner Zeit, vergleiche sie mit denen der Vergangenheit und suche herauszufinden, was sich überlebt, zu ermitteln, was sich frisch und grün erhalten hat. Der Zeitgeist, d. i. die herrschende geistige Richtung, zertrümmert erbarmungslos was morsch, und läßt verfallen, was nicht mehr lebensfähig ist, wie auch hie und da sich Einer dagegen sträuben möge! Die Vorliebe für die fossile Musik, angeregt durch etliche archäologische Musik-Schriftsteller, ist gegenwärtig Mode; es giebt Leute, die verklärt eine Clavierfuge von Seb. Bach hören und indignirt sich abwenden, wenn ein Lied von Rubinstein gesungen werden soll, — mit denen ist nicht zu rechten. Ich hoffe, daß auch diese Krankheit, man könnte sie „morbus classicus" nennen, vorübergeht und der Sinn für das Entstehende, das Behagen am Gegenwärtigen wieder an die Stelle der meist unmotivirten Schwärmerei treten werden. Die nächste Aufgabe ist die: Jeder wirke nach Kräften mit, um dem Nothstande ein Ende zu machen. Ich wiederhole: wir sind Alle mehr oder weniger auf Abwege gerathen: Schaffende und Genießende, Lehrende und Lernende: die Komponisten und Theoretiker befehden einander mit unwürdiger Erbitterung, das Publikum nimmt nach Laune und Bildung, oft nur geleitet von dem Feuilleton der Zeitung, welche ihm zufällig in die Hand kam, Parthei oder hört

indifferent dem Geschrei zu. Im Allgemeinen ist ein Hangen an Kleinigkeiten, ein Pochen auf Unwesentliches zu bemerken und zu beklagen: eine natürliche Folge des Mangels an historischem und theoretischem Wissen.

Oft verglich man die Musik mit einem Strome, halten wir einmal dieses Bild fest, es hat viel Treffendes. Die Anwohner hören sein Rauschen wohl, die Wenigsten verstehen es, den Meisten klingt es heute wie gestern und jahraus, jahrein als — dasselbe! Diejenigen, welche den Strom von „Amtswegen" oder um des Brotes willen befahren müssen, sie schauen — oft recht abgestumpft — in die heiligen Fluthen, entweder sich vornehm genügen lassend und „gar nicht neugierig" oder müde gehetzt durch das Jagen nach den Existenzmitteln. Nicht Viele sind Taucher, d. h. Solche, die studiren. Die Theilnahmlosigkeit der Musiker gegenüber den Strömungen des Kunstlebens grenzt an's Unglaubliche! Gesetzt, ein Maler hörte, daß im fernsten Winkel der Erde eine neue Farbe entdeckt worden sei, würde er sich nicht bemühen, eine kleine Probe zu bekommen? Anders der Musiker! Er verstopft sich womöglich sein Ohr, wenn ein neuer Accord, eine unerhörte instrumentale Combination oder eine Modulation erklingt, die nicht im sel. Sulzer vorhanden und vorgesehen ist oder — was oft gleichbedeutend — sich aus den Klassikern nicht nachweisen läßt. Er schreit Zeter-Mordio über die „Kunstschändung", schlägt ein Kreuz und geht eilig vorüber. Der goldne Spruch: „prüfet Alles und das Beste behaltet!" sollte über dem Eingange jedes Concertsaales mit den allergrößten Lettern geschrieben stehen.

Auch die Unterrichtenden kümmern sich möglichst wenig um den Fortschritt; was ihr Lehrbuch enthält, das ist die ganze Musik! Bei der Verschiedenheit der Ansichten kann man sich die Mannigfaltigkeit der Anweisungen und Leitfäden vorstellen. In einer großen Stadt wie Berlin ereignet es sich, daß innerhalb des einen Stadtviertels beispielsweise der übermäßige Dreiklang ein „fantastischer", im andern ein „natürlicher", im dritten ein „Misch-Accord" und im vierten gar kein Accord ist. Wehe dem Schüler, der in verba magistri schwören will, er wird zum Meineidigen!

Wie die Musiker haben auch die Laien sich verirrt. Sie genießen nicht mehr, sie wollen auch kunstrichtern. Statt der Stimmung individuellen Behagens oder Unbehagens Worte zu geben, statt — subjektiv berechtigt — Befriedigung oder sonst welches Gefühl

unbefangen auszudrücken, nimmt sich jeder Einzelne ohne Weiteres heraus, einem Kunstwerke sofort, nach einmaligem und nicht immer aufmerksamen Hören, seine Stellung in der Literatur anzuweisen und seine Bedeutung für Gegenwart und Zukunft festzustellen. Als ob das so etwas Leichtes wäre! Und wie wird der Componist gehöhnt und geschmäht, wenn es ihm nicht gelang, das souveräne Publikum durch seine Sinfonie oder Oper, durch seine Chöre und Lieder zufrieden zu stellen! Unerhört ist die Behandlung, welche in unserer Zeit der schaffende Künstler sich gefallen lassen muß. Angenommen, ein Maler hätte ein Gemälde vollendet und forderte Kenner und Liebhaber zur Besichtigung auf. Ist es wohl je vorgekommen, daß die Besucher des Ateliers oder der Ausstellung, selbst wenn sie auf der Leinwand nichts Anderes als eine elende Kleckserei erblicken sollten, den Meister insultiren? Nein, diesen Vorzug haben nur die Musiker! Das insolente Pfeifen und Zischen konnte nur in Concertsälen gedeihen!

Vielleicht wird manchem dieser Mißstände abgeholfen, wenn wir zunächst für eine verständige Vermittelung zwischen den bauenden Meistern und den beschauenden Laien sorgen, ich meine, durch einen zeitgemäßeren Unterricht. Was hilft es, daß wir Beethoven, Schumann und Wagner die Unseren nennen? Das große Publikum begreift ihre Leistungen, ihre Mission, ihre Stellung in der Kunstgeschichte doch nicht, wenigstens nicht so ohne Weiteres! Mögen auch Tausende jubelnd die Klänge der C-moll-Sinfonie begrüßen, weinend „Paradies und Peri" anhören oder wüthend Tannhäuser-Ouvertüre und Tristan-Einleitung auspfeifen: es hat doch nicht Viel zu bedeuten! So lange in unserer Hausmusik das Getändel und Geklingel nicht aufgehört hat, so lange Unkraut wie „das Gebet der Jungfrau" oder „die Schlummer-Polka" ein halbes Hundert Auflagen erleben, erbärmliche Couplets und gemeine Gassenhauer mit Passion gesungen und gespielt werden, so lange ist das verständnißinnige Gebahren, wie es so oft zur Schau getragen wird, nur — Heuchelei! Ich bezeichne es als absolut unmöglich, daß ein Mensch heute den Gluck'schen, morgen den Offenbach'schen Orpheus, heute die Traviata und morgen den Lohengrin mit derselben seelischen Befriedigung hören könne: er sei denn total unmusikalisch.

Soll das Volk — ich brauche diesen Ausdruck, obwohl die Frage: wer in der Musik eigentlich „Volk" ist, zu ventiliren wäre! — soll also das sogenannte Volk der Segnungen, welche die Tonkunst ver-

heißt und zu gewähren vermag, wirklich theilhaftig werden, soll es die edlen Gaben hochbegnadigter Meister genießen lernen, so muß noch sehr Viel geschehen. Der Bildungsstoff muß durch die kleinsten Kanäle überall hingeführt werden, jede Familienstube, jedes Schulhaus, jede Kirche; ja selbst — Concertgärten, Marktplätze und Tanzsäle müssen Bildungsstätten sein!

Richten wir unser Augenmerk zunächst auf die Jugend. Nur von ihr ist Heil zu erwarten. Wer seine Anschauungen vor einem Menschenalter sich bildete, der wird — mit seltenen Ausnahmen — Auge und Ohr den Licht- und Tonwellen, welche gegenwärtig die Welt durchzittern, verschließen.

Auf die Jugend laßt uns bauen! Was geschah bisher von Seiten der Lehrer und Schulen für die Vermittelung des nie fehlenden Besseren? Wer lehrt die Anfänger „erkennen?“ Wer pflanzt in die empfänglichen Herzen die werdenden Keime? Todtes bietet man den Lebenden, vertrocknete Mumien werden für Fleisch und Blut ausgegeben, das albernste Herkommen, die lächerlichste Menschensatzung gelten als unantastbare Naturgesetze, was längst vermodert — es soll immer noch als Stütze dienen!

Vor allen Dingen erscheint es dringend geboten, die musikalische Theorie von dem Staube und dem Roste zu säubern, den Zeit, Zunft und Zopf angehängt haben, um sie dann als obligatorischen Lehr- und Lerngegenstand den Lektionsplänen der Jugendbildung wiederum einzufügen. Lücken sind auszufüllen, Erweiterungen durchaus nothwendig, denn die Harmonie- und Formenlehre in ihrer jetzigen Beschaffenheit kann Niemand zeitgemäß nennen.

Gegen die Verallgemeinerung des „Wissens“ werden Manche sich sträuben. „Ich will kein Künstler, kein Komponist werden, ich will nur zu meinem Vergnügen Clavier lernen“, so widerlegte man oft meine wohlgemeinten Rathschläge. Indeß, wo ich es nur immer vermochte, habe ich streng an dem einmal als wahr und förderd Erkannten festgehalten und stets mit bestem Erfolge. Die Befürchtung, es könne Jemand „aus Versehen“ und gewissermaßen wider Willen ein Künstler werden, wenn er ein Wenig von der musikalischen Syntax sich aneigne, ist eine durchaus voreilige weil — gänzlich unbegründete. Es gehört denn doch mehr dazu, wie ich später zu zeigen Gelegenheit haben werde.

Jeder gebildete Mensch erfährt so viel vom Versbau und der Handhabung des Bleistifts — auch wenn er nicht im Entferntesten

die Absicht hat Poet oder Maler zu werden —, daß er befähigt ist, ein Gedicht zu machen, eine kleine Zeichnung zu Stande zu bringen. Die Musik allein wird in dieser Beziehung nur stiefmütterlich gepflegt, denn nur selten ist heutzutage ein Dilettant in der Lage, eine Idee — falls ihm dergleichen ankäme — aufschreiben zu können. Er pfeift, singt, spielt allenfalls die Melodie;*) irgend ein gefälliger Capellmeister notirt, harmonisirt, beseitigt rhythmischen Ueberfluß oder hilft sonstigen formellen Mängeln ab, instrumentirt dann und executirt schließlich das so entstandene Opus (meist Polka, allerhöchstens süßliche Mondschein-Fantasie!) im nächsten Garten-Concerte. Wo sind unsere Musik-Liebhaber, die eines Sonaten-Satzes mächtig wären oder an der Erörterung einer wissenschaftlichen Frage sich betheiligen könnten? Sie sind verschwunden, weil das theoretische Wissen als Ballast betrachtet wird, den sogenannten „freien Flug" hemmend, in Wahrheit aber, weil es das seichte, oberflächliche Dahingleiten, das Kosten und Naschen, womit die Mehrzahl sich begnügt, verhindert. „Wissen vertieft den Genuß und darum — erhöht es ihn." Niemand sollte sich vom Generalbaß, von Harmonie- und Formenlehre dispensiren lassen, selbst wenn er nur den Weg des Virtuosen zu wandeln beabsichtigte. Kann Jemand gut vorlesen, der nichts vom Satzbau versteht? Darf Einer sich anheischig machen, die Meisterwerke unserer Literatur „vortragen" zu wollen, ohne die bedeutsamen Kapitel von der musikalischen Architektonik und der thematischen Arbeit allseitig sich angeeignet zu haben? Auch der reproducirende, vermittelnde Künstler sollte theoretisch gebildet sein. Die Wenigsten genügten dieser Anforderung und darum ist die ganze Virtuosität in — Mißcredit gekommen! Keiner schreckte zurück vor den höchsten Aufgaben; die Herren Hexenmeister interpretirten (!) Beethovens Sonaten mit derselben Unbefangenheit wie sie vielleicht kurz vorher die schnurrenden Spinnlieder, die klingelnden Carillons und die rauschenden Cascaden gespielt. Alles hat seine Zeit und — seine Weise. An technischer Gewandtheit fehlte es damals kaum Einem; buchstabiren konnten sie Alle auf's Geläufigste, doch genügt das nimmermehr, um aus den heiligen Büchern vorzulesen. Wer das Einmaleins recht fertig hersagen kann, zählt er deshalb schon zu den guten Rechnern? Also: **Wissen geselle sich zum Können!**

---

*) „Agricola", soll Friedrich der Große gesagt haben, „ich werde ihm jetzt eine Melodie vorpfeifen, mache Er den Baß dazu!"

Die Klage, daß man geflissentlich die Theorie vernachlässige, oder sich doch möglichst rasch mit ihr abzufinden suche, ist nicht ganz neu. Wir begegnen ihr schon bei Mitzler, der 1742 bedauernd meldet: daß Niemand Theorie lernen, Jeder nur aus seinem Gehirn komponiren wolle: „Wer itzt ein halbes Jahr Generalbaß getrieben, der fängt auch gleich an, nach Willkür zu komponiren.“ Dieses Beginnen erscheint dem alten wunderlichen Magister grade so lächerlich, als ob Jemand sich vornehmen wollte, einen Thurm zu bauen, ohne mehr zu besitzen als einen Platz und eine Handvoll Steine. Vogler tadelt 1776, daß man den Schülern keinen Gesang lehre, ihnen nichts vom Plane eines Stücks mittheile, sie musikalisch reden lassen ohne zu wissen, was eine Periode sei. „Unsere Tonkunst wird mißhandelt und soweit unter das Handwerk erniedrigt, daß man glaubt, Gefühl und Empfindung seien Alles und im Stande, einen großen Mann zu bilden.“ Fünfzig Jahre früher hatte Fux seine neue, verbesserte Lehrmethode im Gradus ad Parnassum bekannt gemacht, wonach er, analog der sprachlichen Ausbildung, welche die Jugend in den Schulen erhält, erst die Buchstaben kennen lehrte, dann ihre Verbindung zu Silben; hierauf vereinigte er die Silben zu Wörtern, diese zu Sätzen und führte so den Zögling endlich zum Lesen und Schreiben. Diese einfache, vortreffliche Methode kam anscheinend ziemlich schnell in Vergessenheit und harrt eigentlich noch der Auferstehung. Sie würde sich, ergänzt und überhaupt zeitgemäß umgestaltet, gewiß vollkommen bewähren.

Um den Unterschied zwischen Sonst und Jetzt deutlich zu machen, wird es gut sein, einmal die Frage: wie bildeten sich früher die Musiker? zu beantworten. Bekanntlich gab es in der „klassischen“ Zeit — wenigstens in Deutschland — keine Conservatorien, keine Akademieen, keine Musikschulen, wie sie heute in großer Anzahl den Kunstbeflissenen sich öffnen. Statt nach den modernen Hörsälen, wanderte der lernbegierige Bursche in die Werkstatt. Er ging denselben Weg, den noch heute Dichter und Hausfrauen als den allein zum Ziele führenden einschlagen: aufmerksames Beobachten, geschicktes Nachahmen, fleißige Uebung und endlich selbstbewußtes Andersmachen das sind die Stadien. (Bekanntlich fehlt es noch an Conservatorien für Poetik, ebensowenig existiren hauswirthschaftliche Akademien!) Vielleicht könnte man gar behaupten, diese Stationen habe Jeder durchzumachen, was er auch zu lernen und zu werden trachten möge. Jedenfalls bezeichnen sie den natürlichen Weg, und wenn ihn

Tausende von Handwerkern und Künstlern, Dichtern und Denkern nicht ganz zurücklegen, so liegt das daran, daß Lebenszeit und Fähigkeiten nicht immer ausreichen.

Begleiten wir nun einen musikalischen Knaben von ehemals! Ausgerüstet mit Allem, was fleißiges Singen — der natürliche Grund und Boden jedes Tonkünstlers — zu geben vermag, tritt er zuerst als Lehrjunge beim Rathsmusikanten (Thürmer, Kunst- oder Stadtpfeifer) ein. Mannigfaltig sind seine Obliegenheiten; Pflichten gegen Meister und Gesellen, nicht minder gegen die Meisterin sind zu erfüllen. Die Gehilfen des Lehrherrn statten ihn mit allerlei Tabellen aus: er lernt die Noten kennen und die gebräuchlichsten Instrumente behandeln. Die Nachbildung der Tonzeichen füllt die freien Stunden; denn es giebt zu copiren, zu arrangiren, zu transponiren; Partituren werden angelegt, Stimmen ausgeschrieben u. s. w. Trocknet das fertige Blatt, so bilden allerlei häusliche Verrichtungen eine kleine Abwechselung: Wasser holen, Holz spalten, Kinder wiegen: Lehrjahre sind keine Herrenjahre! Es giebt viel Schelte, Kniffe und Püffe, Jeder zwackt an dem armen Lehrbuben herum, — dazu magere Kost! Berichte aus dieser Zeit wissen viel Klägliches zu melden. Doch die elastische Jugend erträgt Alles leichter und einzelne lichte Punkte, wie: Hochzeitsmusiken, Kirchweihen und Jahrmärkte erhellen für lange Zeit das armselige Leben. Die Jahre verrinnen, fremde Elemente kommen und gehen, gute und schlechte Musik einführend und ausübend; die verwickelte Lehre des Generalbasses, Keinem ganz fremd, haftet nach und nach in Kopf und Hand: es treibt den Buben, auch einmal „etwas zu setzen." Das Recept zu einem wohlschmeckenden Menuett theilt ein gefälliger Gehilfe mit und — der erste Schritt zum Componisten wird gewagt! Aus dem Anfänger entwickelt sich allmälig ein geschickter Handwerksgesell, der — anstellig, mindestens nichts verderbend — mit dem Lehrbriefe in der Tasche von Stadt zu Stadt wandert, verweilend wo es ihm gefällt, d. h. wo gutes Geld gezahlt und gute Musik gemacht wird. Er sieht und hört des Neuen viel, er prüft und wählt und eignet sich an! Größere Compositionen werden versucht, Verbesserungen am Lieblings-Instrumente oder besondere Virtuosen-Finessen ausgedacht, und — vorausgesetzt, daß der junge Musikant es vermag, sich auf die Dauer über dem Schmutze des Zunftlebens zu halten, — gelingt es ihm, in das Eldorado zu gelangen, d. h. in eine der zahlreichen Hofkapellen aufgenommen zu werden. Hier bietet sich Gelegenheit,

einen vollständigen Compositions-Cursus durchzumachen, denn der Capellmeister ist in der Regel der Tüchtigsten Einer. Der strebsame Künstler studirt mit Eifer den strengen und galanten Stil, den Kirchen-, Theater- und Kammerstil, den deutschen, italienischen, französischen, polnischen u. s. w. Hat er Glück und Schick, verschmäht er es nicht, vorkommende Gelegenheiten um mit Auszeichnung hervorzutreten, zu nützen, so findet sich der Titel Hof-Compositeur und eines schönen Tages legt Serenissimus Höchstselbst den Dirigenten-Stab in die Hand des Fleißigen. Ich könnte Duzende von Namen nennen, die einst hellen Klang in der musikalischen Welt hatten und deren Träger auf diesem oder ähnlichem Wege zu Amt und Ruhm gekommen sind. Es waren ehrenwerthe Herren, die ihr Concert spielten, regelrechte Fugen und herkömmliche Sonaten, Cantaten und Serenaten schrieben, auch nicht zurückbebten, wenn sie an den papiernen Schlachten sich betheiligen und die Feder zur Hand nehmen mußten. Poesie sucht man in ihrem Thun meist vergebens; Nachahmung und handwerksmäßige Mache bildeten in der Regel zeitlebens die Basis ihres Künstlerthums. Selten eine Spur von der kränklichen Blässe des Gedankens (in unserm Sinne nämlich!), behagliches Sich-gehen- und genügen-lassen innerhalb der festgezogenen Schranken zeigt sich überall. Dabei wird man alt und schreibt einen Jahrgang Kirchenstücke nach dem andern und Parthien und Sinfonien, daß die Schränke bersten möchten! Die zünftigen Einrichtungen sind fast überall verschwunden, nur schwache Ueberreste blieben. Sie enthielten viel Unvollkommenes und Unwürdiges, indeß boten sie doch auch manches nützliche Mittel zum Zwecke; Spreu und Korn, Schlacke und Gold lagen — wie so oft — dicht bei einander. Wenn es uns gelänge, die leitenden Grundsätze der damaligen Lern- und Lehrmethode zu retten, vor allen Dingen einen soliden, praktischen Grund zu legen (das Clavierspiel allein ist niemals ausreichend!); wenn wir es vermöchten, den Blick für die anregende Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zu schärfen und den Schüler zu heiterer Thätigkeit anzufeuern, könnten wir den Verlust alles Uebrigen wohl verschmerzen. Wie sieht es jetzt aus? An die Stelle des Zufalls ist die Absichtlichkeit, an die Stelle des Ohngefähr das systematische Heranbilden getreten: die Musikschulen sind entstanden. Wir haben deren in und außer Deutschland eine ziemliche Anzahl, die mehr oder weniger frequentirt werden, doch leider — anscheinend ohne eine einzige Ausnahme — nicht unabhängig, sondern durch die verschieden

artigsten äußern Einflüsse, durch Concurrenz u. dgl. gezwungen sind, von stricter Durchführung künstlerischer Prinzipien bisweilen abzusehen. Daher die Klage, daß ein Mißverhältniß zwischen den Erwartungen und den Erfolgen bestehe. Es wäre Unrecht, den Leitern der Anstalten die ganze Schuld aufzubürden. „Die Schule findet wenig oder gar keine Unterstützung durch das Haus," dort liegt die Wurzel des Uebels. In den meisten Familien wird die pädagogische Bedeutung der Kunst gar nicht erkannt; die Musik ist dort kein Nothwendiges im häuslichen und Gemüths-Leben, sie ist eben gar zu oft nur ein — Conventionelles. Die Opfer, die man ihr daher zu bringen sich anschickt, reduziren sich auf ein unzuträgliches Minimum. Sprechen wir erst von der Zeit! In den Conservatorien Italiens umfaßten die verschiedenen Lehrkurse ehedem einen Zeitraum von 10 Jahren, das Conservatorium in Neapel fordert noch heute von seinen Zöglingen mindestens ein 6jähriges Verweilen. In Deutschland hält man am Triennium fest und Jeder weiß, daß die Mehrzahl der Schüler sich nicht in der Lage befindet, auch nur so lange musikalischen Studien sich hinzugeben. Was ist der Erfolg? Unfertige, unreife Leistungen! Man behandelt eine der ernstesten Angelegenheiten gar zu leichtfertig. Unser deutscher Lehrmeister Türk behauptet 1789: „Derjenige irrt sich, der es für möglich hält, in 6—8 Jahren ein großer Künstler zu werden. In der praktischen Musik mag es Jemand in dieser Zeit unter günstigen Umständen zu einer ziemlichen Fertigkeit bringen können; aber dann bleibt ihm immer noch sehr viel zu lernen übrig." — Das zu bewältigende Material hat sich seither bedeutend vergrößert, die Mitgift der Schüler wird aber von Jahr zu Jahr geringer. Es kommt vor, daß junge Leute, die nie gesungen, nie gespielt, niemals das Pulsiren einer musikalischen Ader gefühlt haben, urplötzlich den Entschluß fassen, sich „ausbilden zu lassen." Der Mangel aller Vorbedingungen (Vorkenntnisse, psychische Inclination, physisches Geschick und Vermögen, z. B. musikalisches Gehör —) verhindert mindestens schnelle Fortschritte und nach einem halben Jahre sinken ermattet die Flügel; der enttäuschte Besitzer, der sich Alles anders — leichter — gedacht hatte, scheidet aus und wird in den seltensten Fällen die Schuld des Mißlingens sich beimessen. Für alle Theile wäre es besser, wenn entschiedenes musikalisches Talent, vor Allem der äußere Tonsinn: Gehör, gefordert werden könnte, und jede Anstalt sich in der Lage befände, aus dem Vorhandensein des-

selben ein conditio sine qua non zu machen. Beklagen muß man es tief, daß einzelne Theoretiker von der Gabe des feinen Gehörs ganz absehen — nur um Schüler zu gewinnen, — daß sogar Instituts-Vorsteher, noch weiter gehend, geradezu auf die Mitgift, welche man Talent, Begabung oder wie sonst nennt, ausdrücklich verzichten! Man merkt auch hier die Absicht! Wie unter solchen Umständen die Kunst gefördert und die Ehre des Künstlerthums gewahrt werden soll, ist gar nicht abzusehen! Traurig muß es entweder mit der Musik oder dem Urtheile der Leute bestellt sein, wenn in einem aufgeklärten Jahrhundert solcher Humbug möglich ist. Vergleicht man die Anforderungen, denen früher ein Compositionsschüler nachkommen mußte, mit dem, was jetzt ein Anfänger zum ersten Versuche mitbringt, so zeigt sich die ganze Verflachung unserer gepriesenen Gegenwart. Kirnberger verlangte z. B. die Kenntniß sämmtlicher Tonleitern, die Fähigkeit, eine einstimmige, fließende Melodie zu setzen und dieser einen Baß zuzufügen. Mozart unterrichtete eine Schülerin in der Composition. Schon in der 4. Lection beanspruchte er 1) zu vier gegebenen Tacten eines Menuetts die Fortsetzung, 2) zu einer Melodie Variationen und 3) zu einem Menuett den Baß. Es war nicht wenig, was die alten Lehrmeister forderten und doch nicht zu viel für jene Zeit, wo bereits in den Schulen ein guter Grund gelegt wurde, wo man das Singen, „aller Musik Anfang" nicht so vernachlässigte, wie heute.*) Welche Ausstattung bringt nun in unsern Tagen ein angehender General-Bassist oder Harmoniker mit? Er spielt ein Clavierstück, natürlich der Salonmusik angehörig, kennt aber die Tonleitern nicht alle; er verwechselt des mit dis und zeigt sich im Denken schwach; im Rechnen ist er ein Stümper und darum mit den Werthverhältnissen der Ton-Dauerzeichen nichts weniger als vertraut; er hat selten am Gesang-Unterrichte theilgenommen, sondern sich meist „aus Gesundheits-Rücksichten" dispensiren lassen. Wahrlich, man müßte ein Wunderthäter sein, um in wöchentlich 1—2 Stunden und bei der unzuverlässigen und unzulänglichen häuslichen Unterstützung in kurzer Zeit etwas Erhebliches leisten zu können! Lehrer und Schüler kommen Beide kaum aus den Anfängen heraus. So lange die Eltern aus keinem

---

*) Sorge, der alte Praktikus, redet 1745 seine Scholaren folgendermaßen an: „es würde mir lieb sein, wenn du die Singstunde eine Zeitlang besucht und die prima fundamenta: Noten, Schlüssel, Takt rc. wohl gefaßt hättest."

andern Grunde den Kindern Musik-Unterricht ertheilen lassen als dem landläufigen: „die Musik gehört zur Bildung!“ so lange dürfen wir bessere Zustände nicht erwarten. Die naheliegenden Fragen: hat der Knabe, das Mädchen frühzeitig Lust an Tönen gezeigt und Trieb und Fähigkeit gehabt, eine Melodie nachzuahmen? Ist die körperliche Organisation eine normale, den Anstrengungen eines systematischen Unterrichts gewachsene? Ist bewegliches, lebendiges Naturell, eins der wirksamsten Hilfsmittel leichten und schnellen Lernens, vorhanden? Neigt das Gemüth zum Idealen? All' diese Fragen werden übergangen und sie berühren so außerordentlich wichtige Punkte! Immer muß man hören: es ist doch gar zu hübsch und empfiehlt so sehr, wenn ein junger Mann, eine junge Dame in Gesellschaft Etwas vortragen kann!*) Scheint es nicht fast, als sei die „himmlische Kunst“ in Wirklichkeit nur eine Dienerin des „Vergnügens“, eine Sklavin der Eitelkeit? Und hier däucht mir die Erörterung der Frage: was ist denn eigentlich Musik? dringend geboten.

Beim ersten Anblick möchte es scheinen, als sei die Antwort leicht zu geben und längst gefunden; indeß gebricht es uns noch immer an einer genügenden, erschöpfenden Definition des Begriffs. Alle Erklärungen früherer Schriftsteller berühren entweder nur den Zweck oder den Nutzen der Musik oder schweben wie die Aussprüche älterer und neuerer Poeten vollständig in dem „Blau“ einer incommensurablen Gefühlsschwelgerei; die wenigsten zeigen das Bestreben, den Kern der Sache logisch zu fassen. Was frommt uns wohl eine Behauptung wie folgende: „Musik offenbart uns im Wohlklange die Schönheit der menschlichen Seele, sie giebt das reine Empfindungsleben, losgelöst vom Ursächlichen, Gegenständlichen“, vermehrt ein solches Dictum unser Wissen? Im günstigsten Falle ist man nachher so klug als zuvor. Ich mag nicht zurückgreifen in den literarischen Nachlaß der Hellenen und Lateiner, ich blättere nicht in den Folianten mittelalterlicher Klosterweisheit, ich schlage zuerst ein Werk Joh. Crüger's nach. Seine Synopsis Musicae vom Jahre 1630 enthält folgende, lange Zeit bestimmend gewesene und theilweise noch heute giltige Definition: Musica est Scientia artificiose et prudenter conjungendi et inflectendi intervalla harmonica in diversis sonis concentum efficientia, hominis maxime movendi causa, in Dei

---

*) Ja, gewiß empfiehlt es sehr, weil man gar so selten etwas Gescheidtes zu hören bekommt!

gloriam.“ Mattheson, produktiv und schlagfertig wie Wenige, aber unglaublich eitel und von einer oft mehr als lächerlichen Selbst-Ueberhebung, fand nichts Eiligeres und Besseres zu thun, als die Crüger'sche Erklärung fast wörtlich zu übersetzen und mit einigen zeitgemäßen Redeschnörkeln und Ausspinnungen versehen in seinem „vollkommnen Capellmeister“ 1739 quasi als scharfsinniges Produkt eines schweren Gedanken-Prozesses der Oeffentlichkeit zu übergeben. Bei ihm lautet sie so: „Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen und lieblich herauszubringen, damit durch ihren Wohllaut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden.“ *) Der alte Fux bietet uns in seinem Gradus ad Parnassum (1725) keinerlei Neues sondern das bekannte Alte und auch nur unvollständig. Die geistliche Musik bezweckt „Gottes Ehre“, die weltliche soll die Gemüther der Zuhörer einzig und allein „belustigen“ und zu verschiedenen Leidenschaften bewegen! An dem „Belustigen“ als einer der Haupt-Aufgaben der Kunst hält auch Scheibe fest; in seinem kritischen Musikus (1745) faßt er den Meinungsstoff zusammen und spitzt ihn zu folgendem Dogma: „Musik ist die Königin aller Ergötzlichkeiten!“ Noch heute liest man wohl hie und da: „Musik ist die Kunst, durch schöne Töne Empfindungen auszudrücken,“ der durchaus irrthümliche Nachsatz: Musik wirkt unmittelbar auf's Gefühl! pflegt selten zu fehlen. Zu seiner Widerlegung bietet sich hier weder Raum noch Veranlassung; Hanslick hat der Wahrheit: daß die Tonkunst — wie jede Kunst überhaupt — zunächst auf die Phantasie wirke, Bahn gebrochen. Die Sache ist so wichtig, daß sie stets eine specielle Untersuchung fordert.

Daß all' diese Definitionen kaum mehr als ein Etwas berühren, meist nur die Oberfläche streifen, bedarf wohl nicht erst eines besondern Beweises. Die Frage: was ist Musik? halte ich noch immer für ungelöst. Was ich zu bieten wage, soll nicht mehr sein, als ein kleiner Beitrag zur endlichen Erledigung.

„Musik ist die Kunst, vermittelst rhythmisch geordneter Ton-Verbindungen — auch durch tönenden Rhythmus allein — und unter Anwendung ästhetischer und

---

*) Schleiermacher erhob bekanntlich den im Schluß-Passus angedeuteten ethischen Zweck in seiner Aesthetik zum Princip und suchte in diesem einen Punkte Wesen und Bedeutung aller Künste central zusammen zu fassen.

technischer Gesetze, welche größtentheils auf dem Wege der Erfahrung entstanden und durch Uebereinkunft festgestellt sind, daher einen Anspruch auf „ewige Gültigkeit“ nicht haben können, Analogien für Stimmungs-, Gefühls- und Gedanken-Prozesse zu bilden.“

Das Darstellungs-Material besteht aus natürlichen und conventionellen Analogien, sie bilden gewissermaßen die Vocabeln der Tonsprache.*) Je mehr natürliche Analogien vorhanden sind, desto wirksamer und dauernder ist ein Musikstück, d. h. desto eher und länger wird es im Stande sein, wenigstens annähernd die zu Grunde liegenden Stimmungen, Gefühle, Gedanken („Urbilder“) mitzutheilen und im Hörer hervorzurufen. Die Zahl der natürlichen Analogien ist am größten in der Wortkunst (Poesie), geringer bei den Farben- und Formenkünsten und am geringsten in der Tonkunst. Daraus erklärt es sich, daß über eine Composition die Ansichten so unendlich weit auseinander gehen können.

Jede Analogie bildet ein tertium comparationis, und gleicht einer Brücke, die vom Jenseits — der Phantasie des Schaffenden oder Reproduzirenden — zum Diesseits — der Phantasie des Genießenden führt. Wer die Brücke nicht gewahrt, das Jenseits nicht ahnt und diesseits nichts besitzt, für den ist alles Tönen nur — leerer Schall! Wie man hieraus ersehen wird, mache ich an einen Musikverständigen hohe Ansprüche, ich fordere mehr als „zwei Ohren und ein gefühlvolles Herz!“

Was den Zweck der Musik anbetrifft, ihre Bedeutung im Leben der Kulturvölker, so lassen sich folgende Phasen unterscheiden. Bei den alten Griechen hatte sie überwiegend politische Bedeutung; ihre Wirksamkeit erstreckte sich vom Altar bis auf das Schlachtfeld, von der Schule bis in die Arena. Sie saß gewissermaßen mit im Magistrat, heute als Decernent für Fest-Angelegenheiten thätig, morgen als Educationsrath pädagogische Fragen beantwortend. Bei den Römern stand die Muse als Ambubaje im Hintergrunde des Gast-

*) — „man zielt auf eine Analogie; richtet die musikalischen Sätze so ein, daß sie in aliquo tertio mit dem vorgestellten Gegenstande sich vergleichen lassen —“ (Joh. Kuhnau, 1700.)

Componiren: „nach einem innern Bilde durch Töne ein äußeres darstellen.“ (Hauptmann, 1852.)

„Das tönende Gebilde muß in irgend einer Weise ein Analogon der Geistesbewegung sein.“ (Krüger, 1866.)

zimmers: Bachus ergänzend. (Diese Bajazzo-Stellung weisen ihr heute noch gar viele Nicht-Römer an.) Im Mittelalter verrichtete sie Küsterdienste und im vorigen Jahrhundert saß sie in der Natur als „Copistin", notabene als verbessernde, denn der große Batteux hatte ja 1747 die „Nachahmung der Natur in ihrer Vollkommenheit" als Endzweck aller Künste aufgestellt! In einer gewissen Zeit war Apollo ein Krankenwärter; die Muse zupfte als graue Schwester Charpie und bereitete Balsam für die Wunden weltschmerzlicher Zerrissenheit: aus den unsäglich großen Schmerzen entstanden bisweilen unendlich kleine Lieder. Und jetzt? Und nun? Die Musik ist Privat-Dozent für sociale Philosophie geworden und wirkt als solcher für die äußere und innere Mission der allgemeinen Menschen-Beglückung.

Wenn man Alles sorgfältig erwägt, so ist die Tonkunst Dies und auch manches Andere — noch heute! Festordner, Jugendbändiger, Spaßmacher, Kirchendiener, Maler, Salbenkrämer und Apostel: sie ist das, was ein Jeder nach Maßgabe seiner Verstandes- und Gemüthsbildung, seiner Technik und Aesthetik, aus ihr machen kann und will. Wer sie als göttliche Olymp-Bewohnerin nicht zu fassen vermag, dem erscheint sie im schlichten Gewande der dienenden Magd und spielt ihm — zum Tanze, oder scheucht durch ein lustiges Lied die Sorgen von der Stirn. Nicht Allen kann sie Cäcilie sein, die versöhnend in den Zwiespalt des Lebens tritt. „So lasse man einen Jeden bei seiner Weise!" Diesem Ansinnen stelle ich ein ganz enschiedenes „Nein!" gegenüber. Jeder Befähigte werde dahin geleitet, die Muse zu erkennen! Dies sei der Zweck alles Unterrichts!

Ich betone immer wieder die Befähigung, denn nach meinem Rath sollten nur Diejenigen sich mit Musik befassen, welche die nothwendigen musikalischen Anlagen besitzen. — Wie leicht sprechen sich die Begriffe: Begabung, Talent, Genie aus und noch ist ihr Zusammenhang nicht einmal festgestellt. Stehen sie im Verhältniß von Positiv, Comparativ, Superlativ? oder ist der Unterschied nicht nur quantitativer sondern auch qualitativer Art? Aristoteles behauptet, alle Genies seien melancholisch. Ist das Genie Symptom einer Krankheit, wie die Perle in der Muschel? Ist es Gesundheit, — Quintessenz des geistigen Fluidums? Ist's Blüthe, ist's Frucht? Läßt sich sein Vorhandensein aus der Entwicklungsgeschichte des Individuums erklären? Ist es eingesprengt wie die Granate im Quarz oder liegt

es im Menschen wie die Goldkörner im Flußsande, lose, ohne Zusammenhang? Lassen wir — aus Nützlichkeits-Gründen — den größten Theil dieser Fragen auf sich beruhen, einigen wir uns dahin: Begabung, Talent, Genie — sie gehören zu den kostbarsten Gütern, welche der Mensch sein eigen nennen kann.

Man hat allerlei subtile Distinctionen versucht, z. B.: das Talent macht, das Genie erfindet!" Diese Schlagwörter merken sich leicht, das ist ihr Gutes, aber sie sind gefährlich für die nachsprechende Menge, so gefährlich wie Messer und Nadel für Kinderhände! „Das Genie bricht Bahnen, es vermeidet die staubigen Allerwelts-Chausseen, stürmt querfeldein und reißt Zäune um; das Talent wandelt mit Geschick und Anstand auf den Communalwegen des Hergebrachten." Wer hat dergleichen nicht bis zum Ueberdruß hören und lesen müssen? Wie erstaunlich fein ist die Steigerung: „Genie haben und Genie sein? Vernünftig und darum gewinnend möchte ich folgenden Erklärungsversuch nennen: „Talent ist die natürliche Anlage, Etwas leicht zu erlernen und gewandt auszuüben; Genie dagegen die Kraft, Außerordentliches zu leisten." (Darin liegt selbstverständlich auch die Möglichkeit, Neues hervorzubringen.)

Um zu zeigen, wie abweichend die Ansichten sind, wird es gut sein, einzelne Zeugen namentlich aufzurufen. Heinichen behauptet schon 1728: „das musikalische Talent oder Naturell besteht in einer natürlichen guten Disposition zur Musik überhaupt; man kann sagen, daß die guten Talenta aller Compositorum nur gradibus differiren." Büffon faßt sich kurz und meint: Genie sei „aptitude au travail." Seb. Bach, Schiller (anscheinend auch Lobe) betonen mehr oder weniger den Fleiß als wichtiges Moment; Schiller sagt gradezu: Genie ist der Fleiß! Irgendwo fand ich aus der Feder der Rahel den frappanten Satz: „Genie ist — Wahrheit! Was ist Genie?

Ueber sein Vorkommen sind die Meinungen natürlich ebenso getheilt. Einige behaupten, es sei selten, erblühe jedem Jahrhundert nicht mehr als einmal wie die Königin der Nacht oder die blaue Blume der Araber; Voltaire aber sagt: das Genie läuft auf allen Straßen herum. Wer hat nun Recht?

Hier heißt es: nur das Genie kann der Kunst Regeln geben,*)

---

*) Daß dieses Feldgeschrei nothwendig zur Barbarei führen müsse, haben Andere schon nachzuweisen versucht. Ich kann folgende Bedenken nicht unterdrücken. Wer sind die Genie's, die allein zur legislatorischen Thätigkeit berufen

es schreibt sich seine eigenen Gesetze, und dort bleibt ein Anderer dabei: ohne die Sorgfalt der Kultur ist das Genie — ungenießbar! Wo ist Wahrheit? Was ist Wahrheit? — Nach meiner Ueberzeugung sind Talent und Genie nur quantitativ nicht qualitativ verschieden; ferner: Genie ist häufiger als man meint; schließlich: es bedarf dringend der leitenden Schule. Gegen einen weit-verbreiteten Irrthum, der sehr viele andere im Gefolge gehabt hat und in sehr nachtheiliger Weise Lehren und Lernen, Schaffen und Genießen seither beeinflußte, muß ich hier zu Felde ziehen. Man sagt: das Genie breche die Fesseln und schaffe sich seine eigenen Gesetze! So oft ich dergleichen Sentenzen hörte, mußte ich immer an Seume's Ausspruch denken: „die meisten Menschen haben gar keine Meinung, die wenigsten eine eigene!" Wie wäre es sonst möglich, daß ein Satz wie der obige von so Vielen und seit so langer Zeit hätte gläubig nachgebetet werden können? Gerade das Genie handelt streng gesetzmäßig, das Talent thut nur, was polizeilich erlaubt ist.

Für alles Organische, also auch für die Musik, giebt es — im Grunde genommen — nur ein einziges Gesetz: das der Entwicklung; das ganze Gesetzbuch braucht nur ein Wort zu enthalten: „Werde!" Was wir auf dem Gebiete der Tonkunst so oft Gesetz nennen hören, ist in den meisten Fällen nichts mehr als eine polizeiliche Verordnung, heute gegeben, morgen aufgehoben! Die Verbote der direkten und indirekten Quinten-Parallelen, die Vorschrift, daß in der Sonatenform die beiden Thema's in dem modulatorischen Verhältnisse von Tonica zu Dominante, Tonica zu Mediante stehen müssen; das Verlangen, jedes Tonstück mit einem consonirenden Accorde zu beginnen und zu schließen, die (bereits früher angefochtene) Forderung 8- oder 16-tactiger melodischer Perioden u. dgl. m. sind das etwa Naturgesetze? Nein, es waren und sind menschliche Satzungen: gestern Bedürfniß, heute gleichgültig, morgen überflüssig.

Von jeher kamen nur bedeutende Menschen — man nannte sie nachträglich genial — zur Erkenntniß des natürlichen Gesetzes der

---

und berechtigt sein sollen? Der Eine sagt: Mozart! der Andere behauptet: Beethoven! Ein Dritter schüttelt zornig das Haupt und ruft donnernd: Sebastian Bach! Und Rossini, Meyerbeer, Weber, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, — gehören sie nicht auch in den gesetzgebenden Körper des musikalischen Staats? Falls man direkte Urwahlen ausschreiben wollte, würde nicht Jeder der Genannten und auch mancher nicht Erwähnte sein Häuflein Stimmen bekommen? Vielleicht selbst Verdi und Flotow?

organischen Weiter-Entwicklung. Sollten sie — weil es angeblich nichts mehr zu entwickeln giebt, also aus Mangel an Beschäftigung — ausgestorben sein? Die Frage kann nur im Scherz gestellt werden, denn immer wird ein denkender Kopf, der offenen Auges durch die Welt gegangen und ein scharfes Ohr für das Rauschen der Geschichte besitzt, herausfinden, wo für seine Zeit und für eine Spanne der nächsten ein Weiterbauen nothwendig und möglich ist. Zuvörderst wird er selbst Hand anlegen, wenn er darf und kann, das als wahr Erkannte zur Geltung zu bringen. Je mehr Gleichgesinnte zusammenwirken, um so förderlicher ist es für die Kunst; desto zahlreicher sprossen die frischen Maien, die neuen Zweige und das junge Grün am Baume der Kunst hervor. Ich accentuire das leidige „wenn er darf!“ denn kläglicherweise ist es nicht blos in unsern Tagen höchst bedenklich, sondern es war zu allen Zeiten äußerst gefährlich,*) dem fortschrittlichen und darum so sehr verhaßten „weiter! weiter!“ laut das Wort zu reden. Muth gehört allzeit dazu, gegen den Strom zu schwimmen. Gar Mancher fühlt manchmal die mancherlei Schäden, er wüßte auch wohl Abhilfe, aber es gebricht ihm an Energie und so muß er der Welt den Willen und den Dingen ihren Lauf lassen. Diese Betrachtungen und die leuchtenden Beispiele Beethoven, Schumann, Wagner führen mich unwillkürlich dahin, mit der Rahel anzunehmen: daß das Genie im Grunde genommen doch nichts Anderes ist als — Wahrheit!

Die zünftig cristallisirte Masse will niemals ein Jota mehr oder weniger, als wie zu des sel. Großvaters Zeiten, wo doch auch kluge Leute gelebt, gegolten hat; gierig stellt sie — mit der kritischen Scheere bewaffnet — jedem reglementswidrigen Zweige nach und confiscirt mit kühnem Griff, was nicht in die Tabulatur gehört, damit Alles hübsch glatt und conservirt aussehe. So kann die herrlichste Eiche zum lächerlichsten Monstrum verkrüppeln; damit das nicht geschieht, sendet der Himmel immer wieder Rebellen, Neuerer, Reformatoren — nachträglich nennt man sie — Genie's!

Das Talent bewegt sich mit Vorliebe und in der Regel mit Glück in dem Bannkreise zopfigen Zunftzwanges, niemals neugierig fragend: ob hinter den Bergen auch noch Leute wohnen, niemals waghalsig auf Entdeckungen ausgehend. Es verzichtet auf die Ehre,

---

*) Der Kampf gegen die Solmisation kostete im vorigen Jahrhunderte Einigen — wenn auch nicht das Leben — so doch Amt und Brot!

Pionier des Fortschritts zu sein und lebt als Spießbürger der Kunst behaglich innerhalb der gesteckten Pfähle. — Wer beugt sich nun in Wirklichkeit unter das „Gesetz“, die — scheinbar — revoltirenden Genie's oder die — scheinbar — hyperloyalen Talente?

Da ich für meinen Zweck von den Begriffen Talent und Genie in ihrer herkömmlichen Bedeutung keinen Gebrauch machen kann, von jedem Musikbeflissenen aber eine natürliche Mitgift verlange, so dürfte es an der Zeit sein, darzulegen, wie ich mir dieselbe vorstelle.

Ich scheide die musikalische Begabung, die Tonsinnigkeit, in eine äußere und eine innere. Der äußere Tonsinn, das gute Ohr oder das feine, musikalische Gehör, besteht in einer — physiologisch wohl noch nicht hinlänglich zu erklärenden Reizbarkeit der Gehörwerkzeuge, welche den damit Begabten in den Stand setzt, Tonstärke, Tonhöhe, Tonbewegung (Tondauer), Ton-Verbindung, Tonfarbe u. s. w. leicht aufzufassen und zu unterscheiden. Wie jede natürliche Anlage bedarf auch diese der Pflege und ist dann außerordentlicher Vervollkommnung fähig.

Dieser äußere Tonsinn ist — wenn vorhanden — stets angeboren; niemals kommt er „mit den Jahren“, wie Tausende sich zu trösten pflegen. Der innere Tonsinn ist überwiegend ein Produkt der Erziehung, d. h. all der unzähligen und unberechenbaren Einflüsse, welche gestaltend auf das Gemüth des Menschen einwirken. Wenn von Erziehung die Rede ist, denkt man gewöhnlich nur an das, was Schule und Haus gethan, als ob es keine andere, oft viel wichtigere Faktoren gäbe! Nichts ist gleichgültig für die innere Entwickelung des Einzelnen: ob das Haus der Eltern an der Kirchhofsmauer oder am Waldesrand, am Fusse eines Hügels oder am Ufer eines Baches stand, das sind ganz gewiß Momente von großer Bedeutung im Seelenleben des Kindes. Nach meiner Ansicht und Erfahrung hilft Alles erziehen: der Baum vor dem Fenster, die Blumen im Garten, Schwalbe und Spatz unter dem Dache. Hausgenossen und Nachbarn tragen das Ihrige bei, — wer kann die tausend und aber tausend pädagogischen Helfershelfer alle kennen und nennen? Ich erinnere mich hier einer treffenden Bemerkung E. T. A. Hoffmann's im Kater Murr: „Klima, Vater-

land, Sitten, Gebräuche, wie unauslöschlich ist ihr Eindruck, ja, wie sind sie es nur, die des Weltbürgers äußere und innere Gestaltung bewirken!" Wie schwer es unter diesen Umständen sein muß, dem jugendlichen Gemüthe eine bestimmte — beispielsweise musikalische — Richtung zu geben, leuchtet ein. Welche sorgfältige Beobachtung, genaue Ueberwachung und gewissenhafte Ausdauer gehört dazu! —

Der innere Tonsinn offenbart sich in dem Bestreben: die innere Welt vorzugsweise sinnbildlich in Tönen zu fassen, für die seelischen Urbilder klingende Abbilder zu suchen, die Innerlichkeit durch musikalische Analogien gewissermaßen zu veräußern.

Der äußere Tonsinn hat es mit den Abbildern, der innere mit den Urbildern zu thun; beide — vereinigt mit Schule und Erfahrung, Anleitung und Uebung, befähigen den Künstler zum glücklichsten Schaffen, den Laien zum höchsten Genusse. Der erstere kann allein vorkommen, ihn besitzen z. B. Diejenigen, welche Alles, was rhythmisch und melodisch leicht faßlich ist, oft nach einmaligem Hören nachsingen oder nachpfeifen, selbst auf musikalischen Instrumenten wie Clavier oder Harmonika nachspielen können, ohne auch nur eine Note, eine Taste zu kennen. Mir sind derartige Leute begegnet, bei welchen der innere Tonsinn trotz der erwähnten Begabung durch ungünstige Erziehung fast vollständig verkümmert war.

Daß der innere Tonsinn allein vorkommen könne, bestreite ich. Wer seinen Besitz (bei sonstiger, absoluter Musiklosigkeit!) behauptet, wie es oft geschieht, der leidet an einer „gebildeten Hallucination."

Ist das musikalische Gehör selten oder häufig? Seb. Bach neigte zu der Ansicht, es gäbe keinen völlig tonlosen, für Musik ganz unempfänglichen Menschen; auch Schubart behauptete, jeder Mensch bringe einen musikalischen Keim mit zur Welt, widerspricht sich aber sofort, indem er bald darauf bemerkt, daß Viele ohne Gehör, ohne Ohr seien, die man sprachgebräuchlich unmusikalisch nenne. Crüger meint, solche Unglückliche, aus dem Reiche der Tonwelt Ausgeschlossene seien überall selten. Nach meinen Erinnerungen befanden sich in einem gewissen Theile Schlesiens unter 100 Schulkindern nur etwa 5, welche der Gabe entbehrten, Ton-Unterschiede heraus zu hören und darum von allem Gesang-Unterrichte für immer dispensirt werden mußten. Jahrelange Beobachtung hat mich gelehrt, daß im Gebirge 3—5 Procent der schulpflichtigen Kinder in dieser Weise unmusikalisch sind; das Verhältniß ist in der Ebene weniger günstig, am allerungünstigsten in großen Städten, weil diese des Abstumpfenden von

Anfang an zu Viel bieten. Wollte man statistische Tabellen anlegen — ich möchte zu dieser durchaus neuen Arbeit rathen — so würde sich's zeigen, daß durch den ertödtenden Einfluß vieler Lebenspositionen der äußere Sinn des Einzelnen von Jahr zu Jahr größere Einbuße erleidet. Man sammle einmal in unsern Kasernen, in den unteren Kreisen des Volkes und die Zahlen werden unwiderleglich beweisen, daß schließlich kaum noch die Hälfte etwas Nennenswerthes von der Naturgabe gerettet hat. Die Mutter Natur knausert nicht, aber der nachlässige Mensch verschleudert das kostbare Gut! Was man also von Behauptungen wie diese: „die Musik sei jedes Menschen natürliche Sprache, jedem Menschen Gemüthsbedürfniß,"*) ferner: „die Kunst verdankt gerade dem Volke ihr Bestes" u. dgl. m. zu halten hat, ergiebt sich nach dem Gesagten von selbst. Die Erzählungen mancher Enthusiasten, von dem musikalischen Heißhunger, dem unbezwinglichen „Tondurste" sind stets mit großer Vorsicht aufzunehmen.

Sollen die jetzigen, nicht besonders glänzenden Zustände sich bessern — jeder Kunstfreund wird diesen Wunsch hegen — so muß vor allen Dingen etwas geschehen zur Pflege des äußeren Tonsinnes: jedes Haus muß im strengsten Sinn des Worts ein Conservatorium werden. Leider geschieht gegenwärtig weniger denn nichts für die Erhaltung und das Gedeihen der — keineswegs seltenen — musikalischen Naturgabe. Das Auge wird sorgfältig gegen jeden schädlichen Lichtreiz, gegen die gefährlichen Contraste „hell und dunkel" geschützt; wer bewahrt das Ohr? — Die Kleinen auf dem Arm, schreien die Wärterinnen — in nächster Nähe der zarten Gehör-Werkzeuge — Fragen und Antworten in die Ferne, erzählen mit kreischendem Organ lange Geschichten oder stellen sich in die Nachbarschaft von Trommeln und Pauken, ohne jemals zu bedenken, daß der unmündige Pflegebefohlene leicht unberechenbaren Schaden nehmen kann. Das Poltern, Lärmen, heftige Zuschlagen der Thüren, — vieler Leute schreckliche Gewohnheit! — Hundegebell und widerwärtiges Papageien-Geschrei in der Kinderstube: wer ahnt darin Gefahren für das musikalische Ohr? Wie unvorsichtig verfahren die Eltern meist in der Wahl des Spielzeugs! Die metallnen Klappern, Nachkommen der alten egyptischen Tempel-Sistren, sind trotz ihrer hohen Abkunft

*) Es läßt sich nachweisen, daß Millionen ihr ganzes Leben verbringen, ohne je etwas Besseres als Gassenhauer und Tänze gehört zu haben. Das „Volk" entbehrt der Schätze, welche wir in Literatur und Kunst besitzen, denn Niemand theilt sie ihm mit!

durchaus zu verbannen, ebenso die gegenwärtig viel gekauften ein-oktavigen Klimper-Instrumente ohne Dämpfung; das Durcheinander der ungeheuer zahlreichen Schwingungen muß bei kleinen Kindern nothwendig einen zerstörenden Reiz auf den Tonsinn ausüben. Niemals müßte in der Nähe eines Kindes anhaltend gehämmert und gefeilt werden; dem Gerassel der Straße, wie es in großen Städten in wahrhaft sinnverwirrender Weise zu hören ist, sollten die Kleinen möglichst wenig ausgesetzt sein. So weit meine Wahrnehmungen reichen, stumpft vibrirendes Holz weniger ab als klingendes Eisen, daher conserviren Müller, Böttcher, Tischler, Weber u. s. w. den Musiksinn leichter als beispielsweise Schlosser und Schmiede. Die Vorsteher von Gesangvereinen könnten viel schätzbares Material durch Anlegung von statistischen Tabellen liefern.

Weit verbreitet ist die irrige Meinung: das musikalische Talent werde sich „später finden" oder im Laufe der Zeit „durch Uebung" einstellen. Weil es wie ein Zugvogel erwartet, seine Existenz im frühesten Alter nicht vorausgesetzt wird, geschieht mittlerweile alles Erdenkliche, um es elend verkommen zu lassen. Ich will nun in Folgendem versuchen, zu schildern, wie sich die musikalische Anlage beim Kinde äußert. Nicht am Schreibtische habe ich mir das ersonnen, sondern durch aufmerksame Beobachtung und mancherlei Experimente die maßgebenden Anschauungen gewonnen.

Frühzeitig, wenige Monate nach der Geburt des Kindes, kann man seine Versuche beginnen. Man singe, spiele, pfeife ihm Etwas vor und achte genau auf die Wirkung, welche sich unmittelbar durch Mienen oder Bewegungen der Händchen kund geben wird. Zwei Möglichkeiten kommen in Betracht: das Kind zeigt entweder Theilnahme (normal!) oder verhält sich indifferent (abnorm!), ich habe es hier natürlich nur mit der ersteren zu thun. Die Theilnahme scheidet sich scharf in Behagen und Unbehagen. Der Gesang einer weiblichen oder Kinderstimme (auch eines weichen Tenors) zwingt dem kleinen Hörer meist ein Lächeln ab; er zieht den Ton der Flöte dem der Violine vor, die helle Discant-Hälfte des Claviers gefällt ihm merklich besser als die dunkle Baß-Region, piano ist ihm lieber als forte! Die Musik kann schon in diesem Alter sehr wohl als Beruhigungsmittel gebraucht werden, weil sie bei derartig organisirten Kindern die Aufmerksamkeit ablenkt, nur hüte man sich — was leider so oft geschieht — das Weinen durch schreiendes Singen oder heftiges Dreinschlagen (auf dem Clavier) übertönen zu wollen: eine leise

angestimmte Melodie wirkt leicht und sicher! In der Zeit vom ersten zum zweiten Lebensjahre versucht man, nach Gedächtniß zu forschen und überzeugt sich dabei auf's Neue, daß der Rhythmus — die reichste Quelle natürlichster Analogien — am unmittelbarsten wirkt.*)

Ich spielte einem Kinde von anderthalb Jahren einige Zeit hindurch tagtäglich ein Stückchen vor, wie es Spieldosen oft bieten: harfenartig, gebrochene Accorde, durchweg harmoniös und pianissimo. Die Kleine horchte allerdings eine Weile nach dem Tonspiel, schien aber niemals besonders dadurch angeregt zu werden. Dieser Spielerei ließ ich später einen vorwiegend melodischen Walzer folgen und veranlaßte damit regelmäßig kleine Tanzversuche. „Das Kind kannte die Melodie stets wieder." Endlich vertauschte ich auch dieses Stück mit einem überwiegend rhythmischen, aus lauter Anapästen bestehenden. Dieser Marsch wirkte sofort zündend und die kleine Hörerin verlangte, saß ich am Clavier, das ti ti ti zu hören, versuchte auch das Motiv mir vorzuspielen, so oft ich mich stellte, als verstünde ich den Wunsch nicht. Der Rhythmus, der Wechsel zwischen schwer und leicht, lang und kurz ist der mächtigste Faktor in unserer Kunst; er war lange Zeit der erste und einzige!

Da alles Schaffen — Produziren, Reproduziren — mit Nachahmung beginnt, und eine zeitlang auch nichts Anderes ist als Nachahmung, so kann man auch in dieser Beziehung die lehrreichsten Beobachtungen schon am Kinde machen. Es imitirt zuerst die textgemäßen Hebungen und Senkungen, dann die Gegensätze zwischen hoch und tief, — freilich kann man nicht sagen: dieser Ton war f, g, a u. s. w., denn die jugendliche Stimme vermag ja die Töne nicht festzuhalten — aber man merkt das Bestreben, dem Vorbilde, welches der Gesang der Mutter in der empfänglichen Seele zurückließ, möglichst nahe zu rücken.

In diesen ersten Jahren der Entwicklung hat das Haus die Verpflichtung, für „Muster" zu sorgen, um das Kind zu nachahmender Thätigkeit anzuregen. Auf Kunstwerth kommt es bei der Wahl derselben weniger an, mehr auf Faßlichkeit bezüglich des Textes, des Rhythmus, der Melodie. Ist die Zeit der Schulpflichtigkeit herangerückt, wo Eltern und Lehrer gemeinsam an dem wichtigen Werke der Erziehung arbeiten, dann müssen sie auch vereint die musikalische

*) Es folgt dann hinsichtlich des Effekts die Melodie und endlich die Harmonie, deren Wirkung auf das Kind eine sehr geringe ist.

Ausbildung fördern. Die Gesangstunden dürfen niemals ohne zwingenden Grund versäumt werden. Die Befürchtungen: es könne die Gesundheit durch frühzeitiges Singen Schaden leiden, sind durchaus unbegründet. Das „Zuviel" möchte freilich, wie immer und überall nachtheilig sein; aber ein verständiger Lehrer wird die zarten Stimm-Werkzeuge vor jeder Ueber-Anstrengung zu bewahren wissen; man sei also außer Sorge. Die bedenkliche Neigung zum Schreien, hervorgegangen aus dem natürlichen Bestreben, sich zu hören, verschwindet meist schon nach kurzer Zeit.

Soviel vom äußern Tonsinne; die Schule mag ihn nun pflegen helfen. Ist auch der Musik-Unterricht in unsern Jugend-Bildungs-Anstalten fast bis auf ein Minimum reduzirt, welches sich kaum noch vom Nichts unterscheidet, wir müssen doch vorläufig mit dem geringen Etwas zufrieden sein, bis andere Zeiten gekommen und bessere Anschauungen zur Geltung gelangt sein werden.

Was geschieht nun mit dem innern Tonsinne, den man nicht zur Pflege außer dem Hause weggeben kann, weil sein Entstehen, Wachsthum und Gedeihen zum größten Theile ein Werk der häuslichen Erziehung ist? Wie zeigt er sich? Er flieht das Wüste, Rohe; er haßt den Lärm, das unvernünftige Schreien und Randaliren. Mitleid, werkthätige Theilnahme, Liebe zur Natur, Freude an Blumen und Vögeln wohnen gern mit der Musik-Sinnigkeit in des Menschen Herz zusammen. In einem rohen Gemüthe ist kein Raum für eine musikalische Quelle; ein gemeiner, dem Idealen gänzlich abgewendeter Mensch kann kein Künstler werden. Gewisse Neigungen schließen sich aus, und da frühzeitig die verschiedenen Keime im Menschen zur Entwickelung kommen, so kann man aus dem Vorhandensein einzelner schließen, daß andere fehlen müssen.

Zeigt ein Knabe gar kein Bestreben, eine Melodie mit Aufmerksamkeit anzuhören und sie möglichst richtig wiederzugeben; verspürt er niemals den Drang, eine Stimmung austönen zu lassen, — macht sich dagegen die Neigung bemerklich, Formen und Farben aufzufassen; zieht er die Gemälde-Gallerie dem Concertsaale, den illustrirten Umschlag des Notenbuchs dem Inhalte vor und sind sonst einige nicht unwesentliche Bedingungen: gutes Auge, sichere Hand, Ausdauer u. s. w. vorhanden, es wäre Sünde, ihn dann an's Clavier schmieden zu wollen. Die Gefangenschaft des Lernzwanges kann Leib und Seele arg gefährden. Leider gleicht die sogenannte und so gepriesene „moderne Bildung" dem Moloch, dem man die Kinder

opfert. Weil es sich angeblich so ziemt, daß ein Mensch, geboren in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, musikalisch wird, d. h. Clavier spielt, muß ihm das Unentbehrliche — nolens volens — „beigebracht“ werden. In tausend Jahren hält man vielleicht das Dichten, Malen, Bildhauern für einen integrirenden Theil der Bildung und ich sehe schon die armen Burschen trübselig sitzen, wie sie — statt Versteckens, Räuber und Gensd'arm — reimsuchende „Poeten“ spielen oder statt mit Kreisel und Ball sich mit Farbentopf und Gyps vergnügen — müssen. Die „Mode“ vermag ja so unsäglich viel! Gesundheit und Frohsinn, vielleicht die kostbarsten irdischen Schätze, welche ein gütiges Geschick dem Menschen bescheeren kann, wie oft gehen sie verloren durch die Verbannung aus der Heimath des „Eigenen“ in die Fremde des „Anzueignenden.“ Wie oft hat das Haus den äußern Sinn gestumpft, den innern ungeweckt gelassen, die Musik als ein überflüssiges, allenfalls belustigendes Beiwerk betrachtet und verlangt nun plötzlich vom Kinde, daß es sich bemühe, Bürger der tönenden Welt zu werden; ohne andere Anregung als die, welche in der „Lection“ liegt, ohne andern Beruf als das kategorische: „du mußt!“ einer herrschenden Mode, ohne andere Ausstattung als Präceptor, Pianino und Noten!

Der Kunst erfrischende Wellen sollen den Menschen durchströmen, bald erwärmend, bald lösend; ohne wirkliche musikalische Erziehung bringen sie nicht tiefer als die Thautropfen, die wir nach einem Morgenspaziergange mit nach Hause bringen: wie bald sind sie verdunstet!

Kein Mensch faßt heute seine ganze innere Welt ausschließlich tonbildlich, wie etwa Seb. Bach und Beethoven; die Jetztzeit zeugt eher Naturen wie E. T. A. Hoffmann, der bald poetisch, bald malerisch, bald musikalisch fixirte, was ihn bewegte, oder wie Weber, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Berlioz und hundert Andere, die — je nach Umständen — die spitze Feder des Schriftstellers mit der breiten Notenfeder vertauschen. Darum ist das Festhalten der Stimmung und das Ausbeuten derselben im modernen Schaffen zu einem äußerst wichtigen Momente geworden. Kommt die günstige Stunde, dann muß der Künstler sich dem rauschenden Leben entziehen um still zu arbeiten, er muß auf Manches verzichten: auch diese Resignation läßt sich an-erziehen. Den jungen Musikanten so zu leiten, daß er sich — wenns noth thut — mit Leichtigkeit zu concentriren vermag, ist eine der dankbarsten Aufgaben für die häusliche Pädagogik.

„Ich lasse meine Kinder unterrichten!“ damit tröstet sich die Mehrzahl der Väter, meinend, alles Uebrige wäre nun lediglich Sache der Zeit und des Lehrers. Ist derselbe aber auch der geeignete Mann? Wurde er nicht vielleicht zum Führer gewählt, weil man herkömmlich der Ansicht huldigt: für den Anfang sei ein mittelmäßiger oder noch geringerer ausreichend? Der alte Quanz tadelte dieß Verfahren schon vor länger als einem Jahrhundert: „willst du Geld und Zeit sparen,“ räth er, „so wende dich sofort an den Besten.“ Aber auch dieser kann ohne Unterstützung seitens der Eltern nicht segensreich wirken. Meist differiren Schule und Haus schon hinsichtlich des Lernstoffs: seichte Mode-Literatur überschwemmt gegenwärtig den musikalischen Markt und überfluthet die meisten Claviere; die bessern Erzeugnisse werden wohl geschätzt aber selten gespielt. Hier kann das Haus ungemein fördernd wirken, wenn es dem Schlechten den Eingang wehrt. Aber, was ist gut? Diese Frage wird selbst von den Lehrern sehr abweichend beantwortet werden; kehren wir sie um: was ist nicht gut? Selbstverständlich alle Clavierstücke z. B., wo die linke Hand nichts weiter zu thun hat, als Guitarren- oder Harmonica-Bässe zu klimpern: sie bleibt in der Ausbildung zurück, oft ganz unentwickelt und ihr Ungeschick wird später bei besserer Erkenntniß ein nie ganz zu besiegendes Hinderniß. Man verschmähe die form- und gehaltlosen Tändeleien wie sie heute leider so häufig sind.*) Hinter den prächtigen Titelblättern, den hochtönenden Firmen liegen lauernd die Schlingen des Verderbens: der Oberflächlichkeit; die leichtfüßige Jugend geräth in die Falle ehe man sich's versieht. Stücke mit einheitlichem Inhalte sind die besten, darum weg mit den faden Potpourri-Ragouts! Bertini's Etüden, viele Uebungen von Stephan Heller, Schumann's Kinder-Stücke und Kullak's Kinderleben: aus diesen und ähnlichen Stücken sollte das „goldene Melodien-Album für die Jugend“ bestehen.

Bei der Nachhaltigkeit und maßgebenden Wichtigkeit der ersten Eindrücke ist Vorsicht und reifliche Ueberlegung bezüglich der Wahl der Bildungsmittel durchaus geboten. Man schaffe zeitgemäße Vorbilder für den Nachahmungstrieb der Jugend! Auch Vorbilder veralten! Wer bildet sich heute wohl sprachlich nach Opitz oder Gottsched? Wer studirt nicht lieber Schiller, Göthe, Lessing! Welcher

*) „Gute Handsachen nenne ich die, worin eine gute Melodie und reine Harmonie steckt und wobei jede Hand hinlänglich geübt wird.“ Ph. Em. Bach, 1780.

Lehrer, wenn er anders zu den strebenden gehört und des Verständnisses für die Strömung der Gegenwart nicht gänzlich entbehrt, wird heute noch glauben, durch die Czerny'sche Finger-Gymnastik allein gelange man auf die Höhe der Zeit; oder — um auch einige Worte über den hochwichtigen theoretischen Unterricht einzuflechten — wer wird der Meinung sein, die alten Contrapunkte, Imitationen, Canon's und Fugen seien die ausschließlichen und ausreichenden Bildungsmittel für die musikalische Erziehung unserer Jugend. Die Polyphonie von ehemals ist nicht mehr das Lebens-Elixir des Tonkünstlers! Die Generalbaß-Lehre bedarf der Erweiterung, vielleicht gar des Ersatzes durch eine zeitgemäßere Theorie. Die Beziehungen der Töne sind viel mannigfaltiger geworden, als die Modulations-Theoretiker z. B. vor hundert Jahren ahnen konnten; Vorschriften, wie: „diese oder jene Dissonanz resolvirt einen Grad unter sich oder über sich," item der seit 145 Jahren mit unbegreiflicher Selbstverleugnung nachgesprochene und nachgeschriebene Rameau'sche Glaubensartikel: „La Neuvième suspend l'Octave" u. A. m. sind durchaus veraltet.

Wir gingen mittlerweile weiter und dürfen uns auch fürderhin durch die ernsten, drohenden Mienen der ehrenwerthen Herren Fux, Marpurg, Kirnberger und ihrer noch unter uns lebenden Anhänger nicht einschüchtern lassen. Erschloß sich nicht unterdeß die gold'ne Quelle Beethoven'scher und Schubert'scher Melodik? Hat nicht Schumann — um nur Eins zu erwähnen — durch Mannigfaltigkeit der Rhythmik und Harmonik unsere Kunst wunderbar gefördert? Ist Wagner, der kühne Reformator auf dem Gebiete des musikalischen Drama's, nicht auch der Meister der neueren thematischen Arbeit? Die Lehrer haben die Pflicht, als wissende und gewissenhafte Jugendführer alles Veraltete, Verkommene aus den Gallerieen der „Vorbilder" zu entfernen; sie sollen nicht meinen, die Musik sei ein abgeschlossenes Ganzes, dem weder etwas genommen, noch hinzugethan werden dürfe: sie sollen den neuen Trieben, den frischen Knospen am Baume der Kunst nachspüren und dafür sorgen, daß auch die jungen Reiser in den Herzen Wurzel fassen. Die Jugend ist empfänglich und dankbar für ein solches Bemühen: sie schüttelt nicht verdrießlich das Haupt, streckt nicht abwehrend die Hand aus, wenn irgend etwas Neues, Ungewohntes vielleicht gar im Habitus des „Unerlaubten" Erscheinendes dem Blicke sich darbietet. Vom Lehrer geleitet, wird sie stets sich geneigt zeigen zu prüfen und zu wählen. Natürlich muß dieser ein Pädagoge sein, kein Zopfträger, der —

ewig rückwärtsblickend — den Staub der Jahrhunderte für frisches Grün ausgiebt. Der Meister muß den Jünger in die Gegenwart hereinziehen und für die Zukunft erziehen!

Aus den meisten unserer Lehrbücher und somit auch aus dem praktischen Unterrichte ist ein Capitel gänzlich verschwunden, welches früher niemals fehlte: ich meine die Lehre von der Melopöie, d. i. die Anleitung: Melodien zu bilden. Man beschäftigt die Schüler — falls sie aushalten — Jahre lang mit Contrapunkt und allem Zubehör und wenn endlich der „doppelte“, als Blüthe des Ganzen „durchgemacht“ ist, dann wird der Zögling entlassen mit der wenig tröstlichen Behauptung: „Melodie läßt sich nicht lehren, die ist Gegenstand der Erfindung!“ Warum nur sie allein? Warum nicht auch die andern beiden Faktoren der Tonkunst: die rhythmischen und harmonischen Combinationen? Wer löst den Widerspruch? Die Alten dachten anders. Keiner leugnete die Schwierigkeit, das Hervorbringen geordneter Tonreihen zu lehren, Keiner bestritt die Möglichkeit, Jeder machte wenigstens Versuche und dies sollten die Compositionslehrer unserer Zeit nicht unterlassen.

Wären nicht von allen Ansichten über das musikalische Schaffen — worunter man sich gern eine Art Urzeugung denkt, obwohl in unserer Zeit kaum etwas unphilosophischer sein kann als der Glaube an die abgethane generatio aequivoca — gerade die irrthümlichsten am weitesten verbreitet, würde es unnöthig sein, immer wieder Ueberflüssiges zu befehden und Selbstverständliches zu beweisen. Niemals entsteht ein Musikstück aus „einem Guß“, allenfalls eine nichtssagende Polka oder ein armselig Lied mit Guitarrebegleitung, wozu es oft nur etlicher Capellmeister- und Sänger-Reminiscenzen bedarf. Alle Fabeleien uneingeweihter Schönredner sind eben nur — Fabeln, wie lieblich sie auch klingen, wie einleuchtend sie auch scheinen, wie poetisch sie auch empfunden sein mögen. Beethoven, der Gewaltige, hat uns durch die vorhandenen Skizzenbücher einen Blick in seine Kunst-Werkstatt ermöglicht. Wie klein sind stets die Anfänge selbst zu seinen bedeutendsten Schöpfungen! Wie reiht sich da Motiv an Motiv, wie fügt sich Stein zu Stein, bis — oft nach Jahren — das Gebäude endlich fertig dasteht! Welches Ueberlegen und Erwägen, welches Wählen und Verwerfen, Aendern und Feilen, ehe das abschließende „bene“ unter den vielen Möglichkeiten eine fixirt und der Meister von den zum Ziele führenden Wegen einen betritt. Die Gedankenkeime, die

Kinder des Augenblicks und der Begeisterung müssen durch Technik und Arbeit mühsam groß gezogen werden. In den glücklichen Stunden sucht man die „Geister, die flüchtigen“ zu fassen, kleine Skizzen genügen; der ruhigen Ueberlegung gehört das Sichten und Ausarbeiten. Der Moment giebt nur den rohen Diamanten, die Feile erst Glanz und Form. Die Phantasie schmilzt das Erz, der Verstand bändigt den Guß; die erstere sei reich, der letztere geschickt — und die Welt zählt einen Künstler mehr, sei er Maler, Poet, Bildhauer, — der Prozeß ist bei Allen derselbe: sie arbeiten nur mit anderm Material. Wenden wir die Aufmerksamkeit ausschließlich dem Musiker zu, so drängt sich folgender Unterschied zwischen Jetzt und Ehemals auf. In früherer Zeit war die sogenannte Contrapunktik die Wärterin der oben erwähnten „Gedankenkeime“ und sie hat lange, lange das Ihre redlich gethan. Mir will nun scheinen, als reichten ihre Kräfte heute nicht mehr aus; ihre Verdienste sollen dadurch nicht im Mindesten geschmälert werden, auch werde ich niemals behaupten, sie sei gänzlich überflüssig; indeß mag ich nicht verhehlen, daß mir derjenige die Forderungen der Gegenwart nicht begriffen zu haben scheint, der — nachdem Beethoven, Schumann und Wagner gelebt und gewirkt — sich der Hoffnung hingiebt, ausschließlich von ihr geleitet, ein Künstler zu werden. Die thematische Arbeit, bildlich gesprochen die unentbehrliche Kunst: sein musikalisches Kapital zinsbar anzulegen, also zu erhalten und zu vermehren, hat einige wesentliche Veränderungen — frei herausgesagt: Verbesserungen — erfahren. Die Fuge freilich steht auf dem Aussterbe-Etat, sollen wir deswegen eine allgemeine Landestrauer anordnen? Wohl stürzt das Alte, doch neues Leben blüht aus den Ruinen!“

Nach diesen Andeutungen wird es begreiflich erscheinen, wenn ich dem Hause auch die Verpflichtung aufbürde: sich für den Compositions-Unterricht den besten Lehrer zu verschaffen; daran knüpfe ich aber auch wiederum das Verlangen: denselben zu unterstützen. Die wirksamste Ergänzung findet der Unterricht stets da, wo die Eltern der Schüler selbst musikalisch gebildet sind, aber auch dort, wo das Letztere ausnahmsweise nicht der Fall sein sollte, kann trotzdem außerordentlich viel zur Förderung geschehen. Die musikalische Erziehung kann ohne Erziehung zur „Wahrheit“ nicht als möglich gedacht werden und hier berühren wir einen sehr wunden Fleck der modernen häuslichen Pädagogik. Man verlangt von den Kindern, daß sie entzückt aus Sinfonie-Conzerten nach Hause kommen, daß

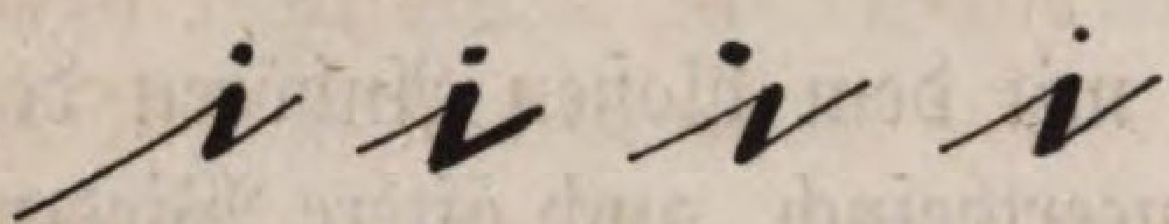
sie z. Ex. die Schönheiten eines Beethoven'schen Instrumentalsatzes heraushören sollen. Kann der Mittel- oder Durchführungssatz einer Eroica z. B. für Knaben von 10—14 Jahren etwas Anderes sein als ein „tönendes Durcheinander", da er für Hunderte von Erwachsenen — auch nicht mehr ist? Die Jugend merkt sehr bald, was sie „entzückend" zu finden hat, und — fügt sich! Unsere Erziehung läuft in vielen Stücken auf Heuchelei hinaus. Der unbefangene, natürlich-beobachtende Bursch wird nach einem Concerte die Bewegungen des Capellmeisters, der Pauker und Contrabassisten ganz vortrefflich nachahmen können, ihm wird die wunderliche Haltung der Flöte, die absonderliche Gestalt des Fagotts gewiß noch lange vorschweben, aber die Melodien — von Rhythmus, Harmonie und Instrumentation ganz zu schweigen — sind bald verrauscht. Allen Eltern die Mahnung: verlanget nie von den Kindern Enthusiasmus ohne Erkenntniß!

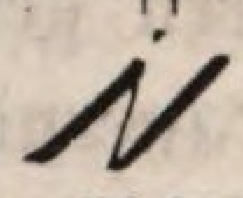
Glaube Niemand, daß es mit dem bloßen Anhören der Musikstücke abgethan ist, daß der Concertbesuch, auch öftere Wiederholungen angenommen, stets hinreichend ist, ein Werk gründlich kennen zu lernen. Der Plan, die Motive, ihre Verwendung und andere interessante Einzelheiten — von denen manche bei Aufführungen überdies verloren gehen — lassen sich oft nur durch sorgfältiges Nachstudiren als dauernden Besitz gewinnen. Also fleißiges Analysiren zu Hause am Clavier oder am Arbeitstische, aber mit der Feder in der Hand! Als Objekte dieser häuslichen Nachhülfe braucht man nicht Beethovens Partituren zu nehmen, — wozu mit dem Schwersten beginnen? — man gewöhne den Schüler frühzeitig daran, sich den Bau des kleinsten Stückchens, sei es Tanz, Lied, Marsch deutlicher zu machen und namentlich die melodischen Fäden klarer zu legen, als bei dem bloßen Durch- und Abspielen möglich ist. Welch reichen Stoff zu den nützlichsten Zergliederungen bietet das Aufsuchen der rhythmischen Motive und ihrer Gruppirungen, des weitschichtigen harmonischen Materials nicht zu gedenken! Dem Studium der praktischen Werke bedeutender Zeitgenossen und Vorgänger verdanken die Künstler oft mehr, als sie eingestehen mögen. Haydn, Beethoven, Schubert, Spohr — sie kannten das Bessere und Beste genau und waren ehrlich genug, zuzugeben, daß die Bekanntschaft mit dem Vorhandenen mindestens nützlich gewesen sei. Die Besorgniß, es möchte die Kenntniß dessen, was Andere leisten, der „Originalität" schaden — welcher Besorgniß es zuzuschreiben ist, daß sich mancher Musiker heute förmlich hütet,

ein Buch zu lesen, oder ein Notenheft zu durchblättern, — existirte früher nicht.

Alle Künste bedürfen zur Vermittelung der Innen- und Außenwelt der Form; das Material an sich: Ton, Wort, Farbe, Stein u. s. w. ist — stumm. Für die Form gilt als lex suprema der einfache Satz: „Einheit in der Mannigfaltigkeit!“ oder „Mannigfaltigkeit in der Einheit!“ Kann das Haus auch hier dem Kunstlehrer vorbereitend, fördernd, ergänzend in die Hand arbeiten? Gewiß; und zwar durch einen systematischen Schreibunterricht. Mit dem kleinen i kann bereits auf das große Ziel, einen Künstler zu erziehen, losgesteuert werden. Die Behauptung klingt wahrscheinlich sehr parador, darum einige Erläuterungen. Man betrachte einmal folgende Musterkarte kleiner, deutscher i-Buchstaben:

a) 

b) 

Warum taugen diese kleinen i-Gestalten sämmtlich nichts? Die unter a) verzeichneten zeigen Einheit aber keine Mannigfaltigkeit, die unter b) aufgeführten haben wohl Mannigfaltigkeit aber keine Einheit; nur die beiden folgenden entsprechen den Anforderungen des ersten Kunstgesetzes:  oder  und sind allein gebräuchlich. Die erstere Form ist aus Zweckmäßigkeitsgründen die herrschende geworden, die andere gehört zum kalligraphischen Luxus. Ich könnte hier an allen Buchstaben-Figuren zeigen, daß man dem mehr erwähnten Gesetze sich willig beugte, meine aber eines weiteren Hinweises auf die Wichtigkeit des Schreib-Unterrichtes für die künstlerische Erziehung überhoben zu sein. Leider halten gar viele Eltern und zahlreiche Schüler diese Disciplin für sehr entbehrlich, und wo nicht — wie oft geschieht — der regelmäßige Unterricht schon in den unteren Klassen ganz aufhört, entzieht sich ihm die Jugend gar gern!

Aeußere Ordnung ordnet die innere Welt und darum ist die frühzeitigste Entwickelung des Formen-Sinnes dem Künstler durchaus nothwendig.

Wie das Innere, so die Veräußerung; sind die Urbilder chaotisch, müssen auch die Abbilder — formlos sein. Also: Die Erziehung sei in jeder Beziehung harmonisch. —

Viel habe ich schon vom Hause verlangt, noch beanspruche ich

ein Letztes: so neu, so schwierig, daß ein nicht geringer Muth dazu gehört, das anscheinend Unmögliche und Ueberflüssige zu fordern. Doch, alles Bessere erwächst ja aus dem „Versuche", zu einem solchen die anregende Veranlassung zu bieten, ist der Zweck der nachfolgenden Betrachtungen.

In unserer Jugend-Erziehung spielen Mährchen, Sagen, Geschichten u. s. w. eine große Rolle. Die Phantasie, dieser von Natur leere Raum, wird nicht allein durch die bunten Erscheinungen der Sinnenwelt, sondern auch durch die Erzählungen der Ammen, Wärterinnen, Mütter allmälig bevölkert. Gierig saugt sie die Tröpfchen und Strahlen auf, die von außen geboten werden, um — später als Quelle zu dienen, aus der wir Alle schöpfen. Fühlen, Genießen, Schaffen — wie innig hängt das Alles mit der Bildergallerie zusammen, welche jeder Mensch mit sich herumträgt und welche niemals auch nur bei zwei Individuen dieselbe ist. Durch Bilder prägen wir schon den Kleinen ein was wahr, gut, schön! Bilder sind es, die in uns auftauchen; kommend und gehend in unaufhörlichem Wechsel, zunächst die Stimmung schaffend. Scheint die Morgensonne, flimmern die Sterne, dringt das Rauschen des Waldes oder das Murmeln der Quelle zu unserm Ohr: immer steigen neue auf. Der Klang der Glocken, der Gesang der Nachtigall, das Plätschern des Baches, ein einfaches Lied, an die Pforten des Gemüths pochend: welche bunte Fülle von Gestaltungen taucht in uns auf! Woher so plötzlich? Wohin so schnell? Wir fragen vergebens. Nicht minder mannigfaltig sind die Wirkungen. Was auch von außen anklopfen möge: aus jedem Herzen lautet das „Herein!" anders. Das Zwingende, welches diese oder jene Erscheinung haben soll, beruht nur in der Einbildung Solcher, die sich Beobachten und Denken leicht machen. In jedem Sinfonie-Concerte kann man alle Abstufungen des Effekts, welchen z. B. ein Werk Beethovens hervorbringt, studiren: von der Apathie Einzelner, dem Indifferentismus Anderer, in deren Mienen der innere Kampf zwischen Drang und Zwang sich eben so ergötzlich als deutlich wiederspiegelt, bis zur Verzückung des Entzückens sind alle Schattirungen vertreten: es giebt auch hier kein Absolutes! Da nun Menge und Art der innern Bilder maßgebend sind für die Stimmung, in welche der Genießende taucht, aus welcher der Schaffende schöpft, in welcher die ganze Erscheinungswelt sich spiegelt, so meine ich, es läge uns selbstverständlich die Verpflichtung ob, die Jugend so viel und so bald als möglich

in den Besitz musikalischer Bilder zu setzen. Ich habe früher schon angedeutet, daß das Darstellungsmaterial des Tonkünstlers aus klingenden Analogien besteht, darunter verstehe ich alle Abbilder, von den rohen onomatopoetischen Anfängen bis zu den subtilsten Specialitäten der Tonmalerei. Die Zahl der Analogien ist Legion; denn jede Melodie, jeder Accord, jeder Rhythmus soll und kann ein Analogon sein. Jederzeit tauchen neue auf, die entweder den Vorrath vermehren, oder verblaßte, abgenutzte ersetzen. Man kann natürliche und conventionelle Analogien unterscheiden, doch ist die Grenze sehr schwer zu ziehen!

Die ungeheure Mannigfaltigkeit der Abbilder — resultirend aus den verschiedenen Gesichtspunkten der Wahrnehmenden und den vielfältigen Berührungspunkten der Erscheinungen — machen es zuvörderst den Künsten möglich, die Darstellung der schwierigsten Gegenstände zu versuchen, z. B. einen Sturm! Die Poesie schildert, unterstützt durch Wort-Bildlichkeit, Beginn, Verlauf und Wirkung vorzugsweise beschreibend, und wenn sie es lebendig vermag, hört man wohl das Sausen; die Malerei kann nichts Anderes darstellen als die Wirkung; die Musik sucht, hauptsächlich durch Chromatik und dynamische Hilfsmittel das Aechzen und Wehen wiederzugeben: das kann ihr so natürlich gelingen, daß man meint, das Pfeifen des Windes sowie den ganzen Aufruhr in der Natur sinnlich wahrzunehmen und doch ist keine Kunst je im Stande mehr zu bieten, als „pars pro toto“, ein winziges Etwas statt des Ganzen. Die Ergänzung fällt der Phantasie des Hörers oder Beschauers anheim. Wer behaupten will, in Beethovens Pastoral-Sinfonie oder in Rossini's Tell-Ouverture die photographisch-treue Nachbildung eines Gewitters zu hören, — zum Sausen ähnlich und von Jedem sofort wieder zu erkennen — der irrt! Bildung und Erfahrung, Wissen und Phantasie des Hörers müssen ersetzen, was den Notenreihen fehlt: wer nichts mitbringt, nimmt nichts hinweg! Wer nicht in der geeigneten Stimmung ist, bleibt kalt.*)

Die Mannigfaltigkeit der Analogien gestattet aber auch innerhalb einer Kunst den weiten Spielraum, welchen man gewöhnlich „Auffassung“ nennt; sie bietet dem Musiker Gelegenheit, einen und denselben „Inhalt“ in ganz abweichender Weise darzustellen.

---

*) — „je nachdem der Humeur der Zuhörer ist, wird der Componist seine Intention schwer oder leicht erlangen.“ Kuhnau, 1700.

Hier einige Beispiele. Man gebe folgenden Text an vier Musiker zur Composition:

„Die Sonntagsglocken klingen
Im Dörfchen still und klein;
Die Lerchen jubeln, singen
Im Morgen-Sonnenschein.
Horch! wie's im Wald
So lustig schallt!
Der munt're Bach,
Er plaudert's nach:
Der Lenz, der Lenz ist kommen!"

Der Eine wird den frommen Ernst als Grundstimmung für das Ganze annehmen; der Glockenklang wird als gottesdienstliche Mahnung für die Wahl der Tonart, des Rhythmus, der Melodie, Begleitung u. s. w. maßgebend sein; der Andere hört nur den Lerchengesang im Sonnenschein, durch seine Composition wird „ungetrübte Freude" klingen; der Dritte versetzt sich in den Wald; er hört das Horn des Jägers, das antwortende Echo, das herzerhebende, frische Waldesrauschen; der Vierte verweilt am Bache und lauscht seinem Geplauder. Der Kirchgänger in seiner Andacht, der Schäfer in seiner Morgenstimmung, der Jäger in der Waldeinsamkeit und der Müller beschaulich am Bache: welche Verschiedenheit in der Grundirung, welche Mannigfaltigkeit in Zeichnung und Colorit ergiebt sich da! F-dur, C-dur, D-dur und G-dur, Andante, Allegretto, Allegro; hier Glockengeläut und Erinnerung an kirchliche Sangweise, dort Lerchengesang, blauer Himmel, Heerdenglocken und Kukuksruf; hier lustige Jägerei: in den Wipfeln flüstert's, im Dickicht rauscht es, — dort trauliches Plätschern des Bachs, des Müllers Lied und der Mühle Geklapper — wer erschöpft die Möglichkeiten? Wer denkt sie aus, wer bedenkt sie? Viele sind noch immer der Meinung, Eins oder das Andere sei nur einmal von Einem und für „ewige Zeiten" gesagt worden! — Die Erlkönige von Schubert und Löwe können friedlich im Tonreiche regieren; das Reichardt'sche Veilchen mag neben dem Mozart'schen blühen: Jedes in seiner Art!

Ein anderes Beispiel, der niedrigsten Region: der musikalischen Zooplastik entnommen. Wie stellt man den Frosch in Tönen dar? Händel sucht das „Hüpfen" zu imitiren, Haydn giebt das Eintönige seines Geschrei's und Taubert bemüht sich, das Quak! Quak! durch Laut-Nachahmung hervorzubringen: Jeder von ihnen hat Recht, aber auch derjenige, welcher kopfschüttelnd frägt: das soll „Frösche" be-

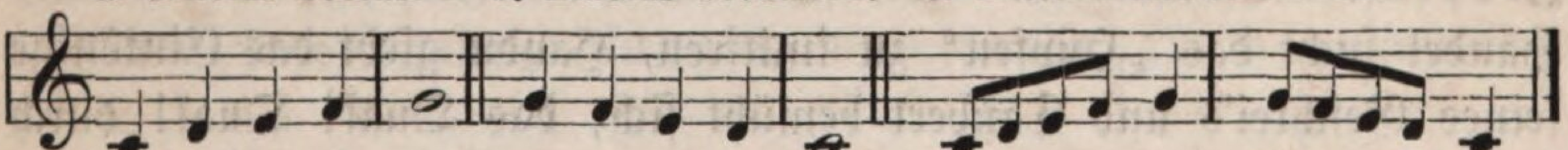
deuten? Jede Tonmalerei bietet nur ein Gleichniß und — hinkt darum! — Weder Hundegebell, noch Blitz, noch Regen lassen sich kenntlich durch Töne ausdrücken, aber conventionell gilt diese oder jene Figur eine Zeit lang als Bellen, Blitzen, Regnen, als Eis und Schnee, bis eine andere, irgend welcher Aeußerlichkeit wegen besser scheinende, an die Stelle tritt. Ergötzliches liefert in diesem Genre der alte brave Heinichen, dessen Generalbaß-Schule (1711 und 1728) zahlreiche Beispiele enthält, wie man „eine seufzende Liebe, die reizenden, spielenden Liebesblicke einer Schönen, verliebte Blicke aus brennenden Augen, eine Brust voll Liebesfeuer, ferner: das Zanken, einen heroischen Entschluß, dunkle Schatten und das verfolgende und rasende, flüchtige und wandelbare Glück musikalisch darstellen könne.

Dem Laien imponirt nichts so sehr als Tonmalerei und die niedrigsten Sorten derselben freuen ihn am meisten. Manches Werk verdankt dieser Eigenthümlichkeit zum größten Theil eine frühe Popularität: Haydn's Oratorien, Beethovens Pastoral-Sinfonie, Mehül's Jagd-Ouverture und eine große Reihe vergessener sinfonischer Dichtungen von ehemals: Schlacht- und Reisebilder, glückliche Fahrten und fröhliche Heimkehr, Seekämpfe, Meeresstürme und andere Naturgemälde, wie sie hin und wieder noch dem Sammler in die Hände gerathen.

Ehe ich den Weg angebe, auf welchem man leicht dahin gelangen müßte, daß auch die edleren, feineren Tonbilder Gemeingut werden, damit das Volk die Befähigung erlangte, das Bessere zu verstehen und selbst das Höchste noch mit Genuß zu hören, wird ein kurzer Rückblick sich als zweckentsprechend erweisen. — Der Begriff der Tonbildlichkeit ist sehr alt, man kann wohl sagen: so alt als die Musik selbst! Euclid nennt in seiner „introductio harmonica" (318 v. Chr.) vier verschiedene Arten: Agoge, Ploke, Petteia und Tone, deren jede die Stammutter einer äußerst zahlreichen, noch unter uns fortlebenden Nachkommenschaft geworden ist. Von der Agoge, d. i. Lauf, Gang, Führung,

1. Agoge oder Ductus.

a. Ductus rectus. b. Ductus revertens. c. Ductus circumcurrens.

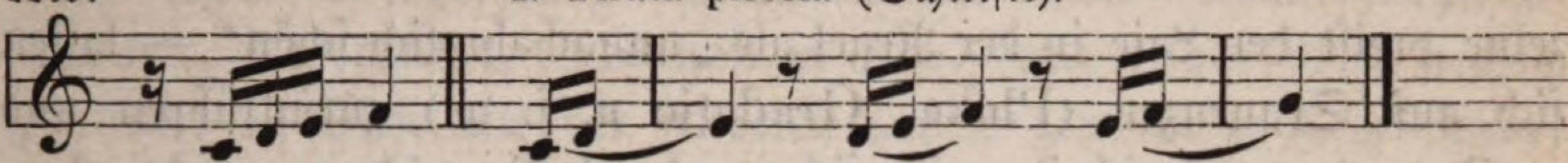


stammt die Tirata mit ihren Unter-Abtheilungen:

a. Tirata aucta. b. Tirata perfecta. c. Tirata mezza,



oder: d. Tirata piccola (Schleifer).



je nachdem sie die Oktave übersteigt oder nur erreicht, eine Quinte oder Quarte ausfüllt oder endlich — als Schleifer — den Umfang einer Terz nicht überschreitet. Der Gebrauch der Tiraten oder Passagen zeigt eine unglaubliche Menge Varianten. Von Timosthenes, der ums Jahr 280 v. Chr. das Zischen einer Schlange durch kurze (Flöten-) Tiraten ausdrückte (ganz wie Naumann noch 1787 in seinem Orpheus) bis zu Rich. Wagner, welcher Tristans Eindringen auf Melot durch kurze Läufer illustrirt, also seit mehr denn 2000 Jahren ist die Agoge beinahe zu allem Möglichen gebraucht worden. Bald bedeutet sie: jagen, fliehen, gehen, fuchteln (Geißelhiebe); bald köpfen (Dittersdorf), trinken, hervorbrechen, aufspringen, gleißen (Weber), zerreißen (Bach), seufzen, stürzen, ja selbst: blitzen, so z. B. bei Hasse (1760) und — Meyerbeer. Sogar einen interessanten Versuch, den Wirbelwind durch Läufer auszudrücken, besitzen wir, und zwar in Zumsteeg's Ballade: die Entführung; in Kunzen's Oberon (1789) bedeuten ganz dieselben Notenreihen „umringen."

Das zweite Euclid'sche Tonbild ist die Ploke oder der Nexus: Flechtung, Durchflechtung, Verknüpfung, Umschlingung; nach der Meinung Aller: Terzenschritte mit steigender oder fallender Tendenz.

2. Ploke oder Nexus.

a. Nexus rectus. b. Nexus revertens.



c. Nexus circumstans.



etc.

Von ihr sind herzuleiten die Sequenzen, unter den Bezeichnungen Schusterfleck, Rosalie, Vetter Michel, sehr übel beleumdet, in Wirklichkeit aber noch heute die rettenden Lootsen für manchen Com-

ponisten, der mit seiner „Erfindung" auf den Sand oder aus dem Cours gerieth.*) Die Ploke erfreute sich früher, als der alte melodische Formalismus noch in voller Blüthe stand, hohen Ansehens und wurde — der Wichtigkeit entsprechend — mit angemessener Weitschweifigkeit behandelt. Tausende von Melodien, — jede einzelne preist der Laie in der Regel als „unnachahmlich schön" — lassen sich auf Sequenzen (Ploke, Gradatio u. s. w.) zurückführen und zu Dutzenden unterscheiden sie sich nur durch Vorzeichnung und andere Unwesentlichkeiten.

Obwohl die Melodien jetzt nach anderm Plane gebaut werden, ist die Ploke doch keineswegs verbannt. Wagner bedient sich ihrer gern bei Steigerungen, z. B. in der Mittelpartie der Tannhäuser-Ouvertüre; verbunden mit der Verkürzung (Stretta), verknüpft mit accelerando und crescendo kann sie außerordentlich wirksam sein: dergleichen Stellen finden sich im Tristan, doch nicht erst bei Wagner, sonst vereinzelt schon bei Seb. Bach, Gluck, Beethoven, Schubert. Dem Formenkreise der Ploke gehört die weitverbreitete und immer noch neuen Boden gewinnende „Sequenz der Sehnsucht" an; das Kabinetsstück empfindsamer Seelen: der Sehnsuchtswalzer von Schubert ist das bekannteste Glied der endlosen Kette. Das Zigeuner-Motiv und das Terrassen-Motiv gehören ebenfalls hierher.

Das dritte Tonbild nennt Euclid die Petteia: Würfelung, Ton-Wiederholung.

3. Petteia.



Sie bildet die Quelle für die Rauscher, Schwärmer, bombi und unzählige Analogien, welche noch heutiges Tages gebräuchlich sind. Hier eine kleine Antwort auf die Frage: was drückt die Petteia aus?

„Beben — sowol Herzklopfen als Erdbeben, — zittern, rasseln, klirren, rauschen, donnern, summen (der Bienen), glänzen (zitterndes Licht, flimmernder Schein: Wagner's Lohengrin, Gottwald's Lieder, op. 10), wetterleuchten; das Zähneklappen der Furcht, frostiges Zusammenschauern (Fieber), Gewissensbisse, Pulsschläge, schlotternde Gebeine, raschelndes Laub u. s. w.

---

*) „Schusterflecke dienen dem Anfänger, welcher sonst keinen Gesang zu formiren weiß." Riepel, 1754.

Die letzte „Setzmanier" des alten Griechen ist die Tone, von den Sprachweisen mit „Dehnung" übersetzt, von den Musikgelehrten als Dehnung, Halter oder Fermate gedeutet. Riepel nennt sie 1757 ruhende oder todte Note und kennzeichnet die Art ihrer Verwendung durch folgenden Lehrsatz: „in Cantaten und Arien werden die Wörter schwach, Ohnmacht, Sterben u. s. w. durch todte Noten ausgedrückt." — Diese aus der früheren Praxis gewonnene Regel wurde natürlich maßgebend für die spätere und so darf es uns nicht wundern, wenn von Bontempi (1662) bis Rich. Wagner die Behandlung der „Tone" im Wesentlichen eine Aenderung nicht erfahren hat. Was sagt sie aus? „Ruhen, schlafen, begraben, erstarren, säumen, verweilen (so blieb's —" bei Schumann), stehen bleiben („in Gedanken —" Schubert); Müdigkeit, Ohnmacht, Mattigkeit, Beständigkeit (Bontempi), Mauern-Festigkeit (Händel) Ewigkeit (Telemann, Wagner) — dies Alles und noch mehr drückt sie musikalisch aus! Fürwahr! die todte Note weiß Viel zu erzählen! — Hierher gehören auch die Pausen-Analogien, die Bilder für Schweigen, Schlaf, Nichts. „Pleni dormiunt; dominus abstulit; cantabit vacuus coram latrone viator; wer dergleichen zu componiren hatte, bedurfte natürlich der Pausen. Riepel verwendet die Pause sehr passend nach folgenden Worten: „ich will nun schweigen!" — In Kullak's Kinderleben bezeichnet eine Pause den Moment, wo die Großmutter eingeschlafen.

Euclid nennt nur diese 4 Tonbilder und nur als gebräuchliche melodische Manieren; im Laufe der Jahrhunderte sind zu den kleinen Thema's die unzähligen Variationen gekommen. Die Liste des alten Mathematikers ist ganz gewiß unvollständig, denn wer möchte von den Griechen glauben, sie hätten die rhythmischen Analogien, die natürlichsten und wirksamsten von allen, nicht erkannt und benutzt? Nachweislich unterschieden sie z. B. heldenhafte Männlichkeit und „erbärmliche Niederträchtigkeit" auf rhythmischem Wege sehr wohl, nicht minder ernsten Opfergesang und heitere Tanzweise. Ist doch in der alten hellenischen Musik gerade das Gebiet des Rhythmus so sorgsam bebaut, wie kein anderes. Doch blieb auch den Späteren noch etwas zu thun übrig. Durch Rhythmik läßt sich unter Anderem Folgendes tonbildlich darstellen: Beständigkeit, Flatterhaftigkeit; stolzes, selbstbewußtes Einherschreiten (Händel), Taumeln (Vierling); müde, aufgeweckt; Zorn, Milde. Die hierher gehörenden Synkopen, d. h. verschobene Takttheile und -Glieder haben im Laufe der Zeit

mancherlei Bedeutung gehabt, z. B. suchen (Heinichen 1728, Kunzen 1789), zerren (Bach), beben, schaukeln, schwanken; Verwirrung (imbroglio); neuerdings drücken sie als „Schumann'scher Rhythmus“ bald das „Hangen und Bangen in schwebender Pein“, bald das „Wogen und Wiegen in seliger Lust“ aus. Von den Tonbildern, welche sich auf die räumlichen Gegensätze hoch und tief zurückführen lassen, ist eine große Anzahl seit langer Zeit in Gebrauch. Ob die Griechen schon gähnen, schleifen, trinken und köpfen durch unmittelbar auf einander folgendes Hoch und Tief darstellten, wie es jetzt bisweilen noch geschieht, läßt sich wohl nicht mehr ermitteln.

Hier einige Bilder aus dem betreffenden Album: Hochmuth, (Unmuth), Gleichmuth, Demuth! Gipfel, Abgrund; Hoheit, Niedrigkeit; Himmel, Hölle; Licht, Finsterniß; Gabriel und Lucifer; Elfenflüstern, Grabesstimmen („Geisterhauch“ in Schubert's Wanderer); himmelhoch jauchzen, zum Tode betrübt; empor, hinab; gehen, klettern, fliegen und fallen, sinken, stürzen.

Den Epigonen blieb vornehmlich vorbehalten: Diatonik und Chromatik, Harmonik, Dynamik, Dur und Moll, Staccato, Legato, Triller*) u. dgl. m. zur Vermehrung tonbildlichen Materials auszubeuten. Ehe ich einige der neueren Bausteine aufzähle, muß ich vorausschicken, daß nichts geeigneter ist ein Tonbild zu heben, kenntlich und wirksam zu machen, als sein — Gegensatz. (Die Antithese fixirt die These.) Hoch wird, wenn sich das Tief sofort anschließt, so deutlich, daß weder das Eine noch das Andere verkannt werden kann. Man vergleiche folgende Zusammenstellungen: lang, kurz; schwer, leicht; anfangen, aufhören; schnell, langsam; eilen, zögern; erscheinen, verschwinden; erklingen, verklingen; hin und her; hinüber und herüber; feierlich, lustig; erhaben, gemein; kirchlich, weltlich; Einhelligkeit, Zwiespalt u. s. w. Der Gegensatz schließt mit einem Griff eine Menge Deutungs-Möglichkeiten aus, und so gelingt es z. B. Carl Reinecke in seinen nicht genug zu empfehlenden Kinderliedern (op. 75) vermittelst einer ebenso einfachen als artigen Malerei „große Birnen von kleinen“ musikalisch zu unterscheiden; sollten der reiche Mann und der arme Lazarus nicht auch tonbildlich kenntlich zu machen sein?**) Blättert man ein Wenig in der musikalischen Literatur der

*) Der Triller als Tonbild für „schütteln, zausen, meckern; in Spanien, woher er stammen mag, vielleicht als Abbild des „Dreschens“. (Trillar = dreschen.)

**) Telemann verlangte von einem Musiker, daß er einen Thorzettel zu komponiren im Stande sei; Leop. Schefer setzte sein Abgangszeugniß in Musik

letzten 200 Jahre herum, so fällt die Häufigkeit der Tonbilder, welche sich um Diatonik und Chromatik gruppiren lassen, auf. Hier nur folgende: „Licht, Schatten; Lachen, Weinen (Schein 1623, „Madrigali"); gesund, krank (Schop 1652, Wagner: Tristan u. s. w.) Himmel, Hölle (Liszt: Dante-Sinfonie); glücklich, elend (Wagner); Engel, Gespenster (Kullak: Kinderleben); blauer Himmel, graue Wolken; Morgensonne, Herbstnebel; Wiedersehen, Abschied (Seb. Bach); zahm, wild (Mozart); hell, trübe (Schubert: Forelle); Balsam, Gift (Schwert, Dolch bei Traëtta und Astorga); frisch und grün, faul und dürr (Wagner: Rheingold). Wollte ich einen Abstecher nach dem unermeßlichen Gebiete der Harmonik machen, wie viel Buch Papier könnte man da verschreiben! Ich erinnere nur an den verminderten Septimen-Accord, als eine reiche Quelle bildlichen Tonschatzes. Sein Gebrauch war vor 100 Jahren ein sehr schablonenartiger — man studire Gluck's Opern! — seit Beethoven ist eine gewisse Reaktion eingetreten, die ihn fast zum Allerwelts-Accorde gemacht hat. Indeß verschmähen ihn die Neueren noch keineswegs als „Farbe" für ihre Tongemälde; ich verweise auf das: „verzaubert" in Ferrando's Arie des Verdi'schen Troubadour und auf das „verwelkt" in der Romanze Siebel's: „Blümlein traut." (Gounod: Faust.)

Den natürlichen Analogien — als solche möchte ich wenigstens die Mehrzahl der erwähnten betrachtet wissen — reihen sich die conventionellen an, die ihre Entstehung irgend einer Nebensächlichkeit und ihre Geltung dem Uebereinkommen der Musiker, der Tradition und Observanz verdanken. Manche verschwinden, andere tauchen auf: es ist ein unaufhörliches Kommen und Gehen. Ganz darf man diese Gattung nicht ignoriren, weil manche „Feinheit" der Alten (— und Neueren! —) auf traditioneller Tonbildlichkeit beruht. Kuhnau bedient sich 1700 der „Ueberschreitung des Ambitus, der Quinten-Parallelen und anderer Exorbitantia" um Saul's Raserei auszudrücken. Trugschlüsse sollen Labans Betrug darstellen u. dgl. m. Wer vermag ohne Gebrauchs-Anweisung solche „geniale Inventiones" zu würdigen? Mendelssohn verwendet mit guter Absicht die Quinten im Trauermarsche des Sommernachtstraumes. Zahlreiche Beläge ließen sich beschaffen, aus denen hervorgehen würde, daß die verbotenen Fortschreitungen als dramatische Ausdrucksmittel einst Vielen

---

und ein gewisser Greecler neuerdings die ganze Verfassungs-Urkunde der „Vereinigten Staaten."

ganz besonders geeignet erschienen sein müssen. Textstellen wie folgende: „Da ist Keiner, der Gutes thue! Peccatum contra me est semper; bis quinque panes offerunt u. a. m." begeisterten die alten Meister sofort derartig, daß sie sich keck über die Parallelen-Barrièren hinwegsetzten. Riepel beichtet gelegentlich als Jugendsünde: er habe das Wort „iniquitates" durch unvorbereitete, unaufgelöste, dissonirende Accorde exprimirt.*) Zu Bach's Zeit florirte in den Passionen eine instrumentale Formel für die „Geißelung", welche nur entstanden war, weil ein feiner Kopf den Zusammenhang zwischen „Streich-Instrumenten" und Streichen oder Schlägen entdeckt hatte; aus keinem triftigeren Grunde wurde der Mordent das Tonbild für: Beißen, Pruhsten, Schnappen und blieb es fast bis Ende des vorigen Jahrhunderts, wo ihn endlich das Gluck'sche Cerberus-Motiv verdrängte, welches sich dann bei Haydn, Schubert, Marschner u. A. findet. Seit 500 Jahren mindestens ist eine bestimmte musikalische Figur unter dem Namen Ochetus (Singultus = Schluchzer, Seufzer) bekannt und beliebt, die — auch manches Andere bedeuten könnte! Wenigstens hundert Jahre lang (von Bontempi bis Bach) stellte der „basso ostinato" einen Widerspenstigen dar, entweder einen Rebellen, oder eine Spröde oder „einen Schmerz, der gar nicht weichen will." Welche Anwendung man vom Rhythmus „alla zoppa, d. i. auf hinkende Art," gemacht haben mag, bedarf keiner weitern Beweisführung; weniger bekannt dürfte es sein, daß „ein schiefes Maul" oder „schiefe Schultern" durch den „motus obliquus" repräsentirt wurden. In der Einleitung zu Löwe's Siebenschläfern soll man die sieben Septimen-Accorde als einen feinen Hinweis auf den Inhalt auffassen!

Die Bedrückung durch Druckzeichen, einen pfiffigen Menschen durch kleine Flöten-Soli's, den Eintritt eines Fremden durch „befremdende Modulationen" (clausulae peregrinae der Alten!) abstoßendes Benehmen durch „Staccato" und „Zwicken und Zwacken" durch „Pizzicato" darstellen: diese und andere Wunderlichkeiten werden sich stets häufiger finden als man meint. Wer weiß, was die nächste Zeit bringt! Sollte nicht ein Mensch, der sich „ärgert oder alterirt" durch einen „alterirten Accord" „fürtrefflich" darzustellen sein? Ein

---

*) — „es reute mich bald," sagt der ehrliche Mann, „denn es steckt keine Pathetik dahinter und was kümmert sich der Zuhörer um solche ihm unbekannte Ausdrückungen?"

junger Mann glaubte die Stelle in Bürger's Ballade: die Entführung, wo es heißt:

„es wird mir hier zu eng im Schloß,
ich will, ich muß in's Weite!“

ganz besonders wirksam zu machen, wenn er durch enge und weite Harmonie die Gegensätze Schloß und Welt wiederzugeben suche. Item, es war doch eine Idee!

Die scholastische Schrulle, im Dreiklange (Trias) ein Spiegelbild der „heil. Trinität“ zu erblicken und speziell die Terz dem „Mittler“ zu vergleichen, treibt sie nicht, wie jedes Unkraut, immer wieder neue Triebe? Der Mysticismus, welcher die Zahl 3 umgiebt, verleitete Schubart, ernstlich zu behaupten: Die Tonart Es-dur sei zu religiösen Gesängen besonders geeignet — wegen der „drei B!“

Seit die musikalischen Zeichendeuter gefunden, daß in Beethoven's 9. Sinfonie die Terz am Anfange nur deshalb fehle, weil der Componist sich vorgenommen, allda und dadurch den Zustand zu schildern, in welchem sich das Menschengeschlecht vor der Erscheinung Christi befunden, treffen wir immer wieder auf „fehlende Terzen“, um das Chaos oder unbefriedigende, der „Versöhnung“ entbehrende Abschlüsse darzustellen, so bei Mendelssohn, Liszt, Rubinstein.

In Wagner's „Rheingold“ bedeuten die „terzlosen Quinten“ ihrer Farblosigkeit wegen muthmaßlich — Wasser. Sonst gelten „leere Quinten“ auch seit Kuhnau (1700) als Sinnbilder rusticalen Behagens, man könnte sie die idyllischen Quinten nennen. Sie rühren noch aus der Zeit her, wo der Dudelsack überall in Deutschland ertönte! Daß Meyerbeer jede seiner Bauerngestalten durch Dudelsack-Quinten colorirt, wird schon Manchem, namentlich im „Propheten“ aufgefallen sein. Als Glockengeläut gebrauchte sie Volkmann in seinen „Tageszeiten“, natürlich fehlen sie in den „Campanellen“ nie.

Zu den conventionellen Analogien gehören auch die, welche auf der sogenannten Charakteristik der Tonarten beruhen; die ganze Lehre ist nämlich — in ihrer jetzigen Subtilität — kaum älter als unser Jahrhundert und gänzlich unhaltbar. Vergleicht man die desfallsigen Anschauungen der verschiedenen Zeiträume mit einander, so geräth man in ein Gewirr der widersprechendsten Ansichten. Z. B. Mattheson behauptet 1713 von der E-dur-Tonart: „sie drücke eine verzweiflungsvolle oder ganz tödtliche Traurigkeit unvergleichlich wohl aus, sei vor extrem verliebte, hilf- und hoffnungslose Sachen am bequemsten und habe bei gewissen Umständen etwas so Schneidendes, Scheidendes,

Leidendes und Durchdringendes, daß es mit nichts als einer fatalen Trennung des Leibes und der Seele verglichen werden möge!" — Schubart sagt 1780: „Lautes Aufjauchzen, lachende Freude und noch nicht ganzer, voller Genuß liegt in E-dur." Bei Gathy (1835) ist der einschränkende Schubart'sche Nachsatz weggeblieben und E-dur bedeutet jetzt herkömmlich nichts Anderes mehr als „lautes Aufjauchzen, lachende Freude!" Die wunderliche, den Dilettanten verrathende Charakteristik Schilling's (1836) möge hier noch Platz finden. Da heißt es: „E-dur hat — wie auch H-dur — unter allen Tonarten die grellste Färbung; es ist dem brennenden Gelb oder der lichten Feuerfarbe zu vergleichen. Niemals nähert es sich dem Trauergewande oder überhaupt einem ernsten, würdig und erhaben stimmenden Colorit." Wahrlich, größer kann wohl die Meinungsverschiedenheit über ein und denselben Gegenstand nicht sein, als die Gutachten der Herren Aesthetiker über die „Natur, Kraft und Wirkung" der Tonarten. Nicht viel besser steht es mit der Charakteristik der Instrumente: dem Einen ist der Ton der Clarinette eine Liebes-, dem Andern eine Kriegs-Erklärung! Bald ist die „süße Flöte" das Sinnbild für Schaf, Schäfer und Schäferin, bald die Oboe u. s. w. Es wäre endlich an der Zeit, daß die praktischen Musiker sich aus diesen Nebeln zu retten suchten! —

Die schlechtesten Tonbilder gehören der Laut-Nachäffung und der „Augenmusik" an. Die erstere macht es sich zur undankbaren Aufgabe: Lachen, Niesen, Husten, Quarren, Knarren, Quiken, Blöken, Wiehern, Rollen, Poltern u. dgl. nachzuahmen. Unter der Rubrik „Augenmusik" möchte ich die überkünstlichen canonischen Nachahmungen, den „Folter-Apparat", ohne welchen noch mancher Componist sich den hochnothpeinlichen Prozeß eines Sonaten-Mittelsatzes nicht denken kann, aufzählen; aber die Herren nehmen's am Ende übel! Suchen wir die Beispiele in der Musik-Rumpelkammer, damit kein Lebender gekränkt werde! Augenmusik war es, wenn die Alten „lux et tenebrae" durch weiße und schwarze Noten ausdrückten; Augenmusik lieferte Mattheson, als er den Regenbogen zu kopiren sich anschickte. Rameau's hämmernde Cyklopen (1736) gehören hierher, nicht minder Häser's Versuch vom Jahre 1802, die Wendungen und Windungen einer Hydra durch „gebrochene Accorde mit überschlagenden Händen" auf dem Claviere nachzuahmen. Auf ähnliche Weise veranschaulichte ein Unbekannter den Bogen, welchen eine Granate beschreibt: die linke Hand machte erstens tief unten den donnernden

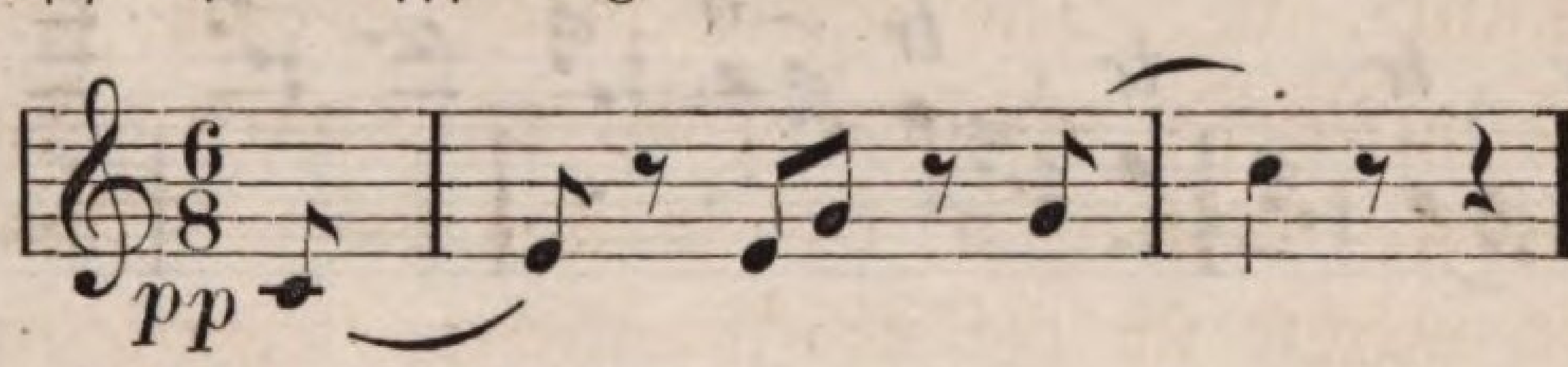
Schuß, dann schwang sie sich kühn über die rechte und schlug hoch oben im Discant — ein.

Ich habe sehr weitläufig von den Tonbildern gesprochen, weil ich „das Haus" verpflichten will, die musikfähige Jugend damit bekannt zu machen. Erzählen wir unsern Kleinen von Riesen und Zwergen, verwunschenen Prinzen und verzauberten Prinzessinnen, von wandelnden Glocken und sprechenden Vögeln, — dergleichen doch nicht mehr vorkommt, — so kann es nimmermehr unnützlich sein, Gestalten zu citiren, die noch unter uns wandeln, Bilder vorzuführen, die Werth und Bedeutung behalten haben: *eine Saat zu säen, die noch heute gedeiht.* Aber wie fängt man es an, dem Kinde stückweise das musikalische Baumaterial mitzutheilen? Die Sache ist neu; ich will daher versuchen, darzulegen, wie ich mir die Möglichkeit denke und zu diesem Zweck schließlich zwei simple Geschichten erzählen.

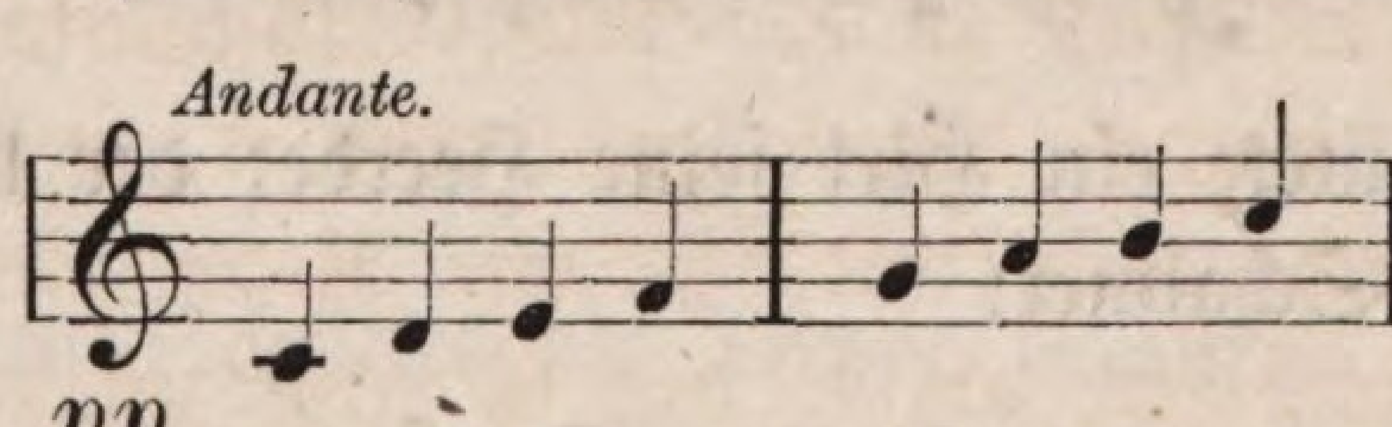
1.

Vom kleinen Fritz.

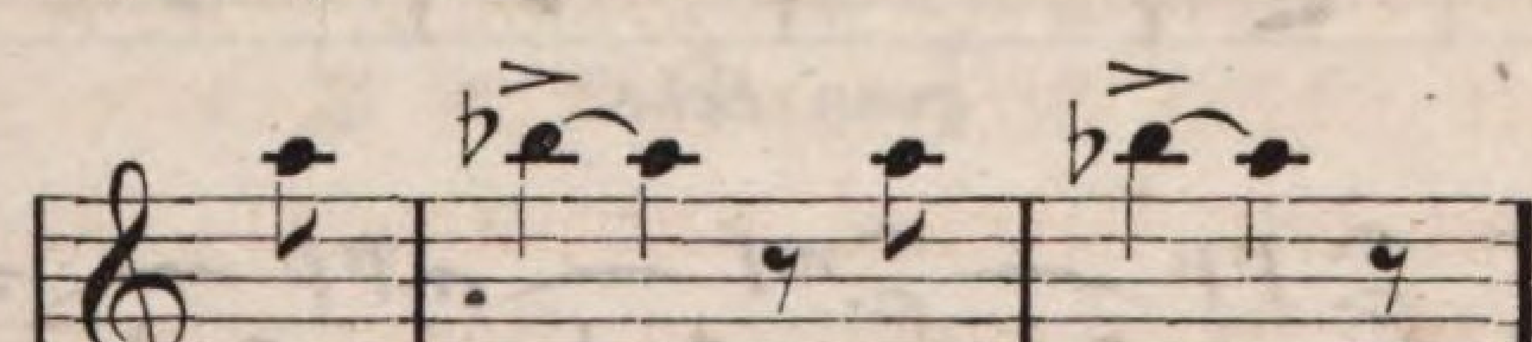
Fritz war ein lieber, munt'rer Bursche; aber wild und neugierig! Wo etwas geschah, mußte er dabei sein; wo Etwas zu hören oder zu sehen war, da zog es ihn hin! Eines Tages sah er, wie eine Katze die Treppe hinaufsprang:



„Das kann ich auch!" sagte Fritz; freilich nicht springen, aber ich habe ja Zeit. Und richtig, er schleicht langsam hinauf, ganz sacht, Niemand durfte es hören:



„Wo bist du, Katze = Mau?"



Aha, da steckt sie!

Misekatz saß am Bodenfenster und sah die Welt an: den Himmel, die Wolken, die Vögel, die Bäume und die Leute, die tief unten vorübergingen. „Das kannst du auch!“ dachte Fritz, setzte sich daneben und besah sich den Himmel, die Wolken, die Vögel, die Bäume und die Menschen. Das war ganz hübsch.

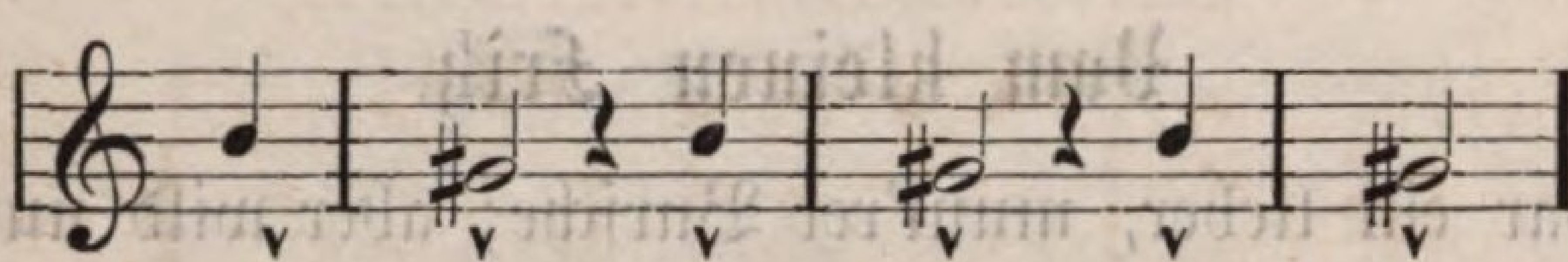
Im Garten sang eine Nachtigall:



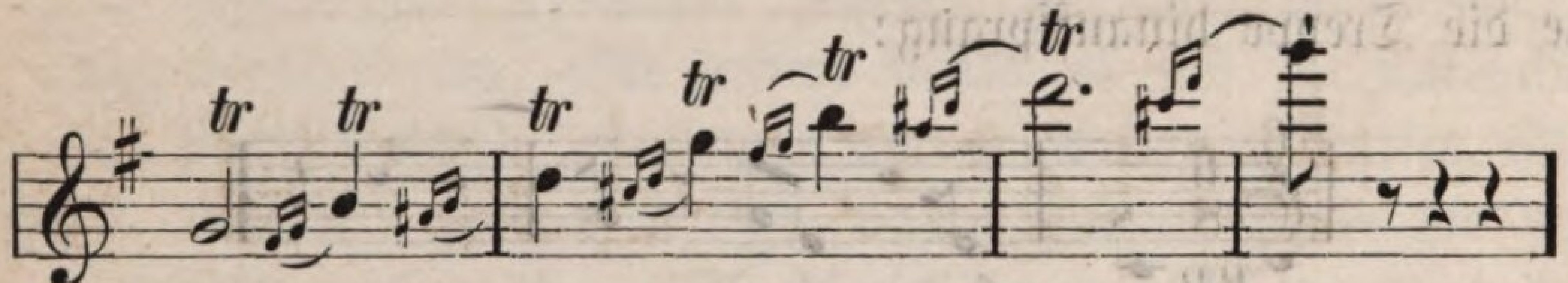
Die schwieg eine Weile still, weil der Postillon vorüberfuhr, der blies, daß es schmetterte:



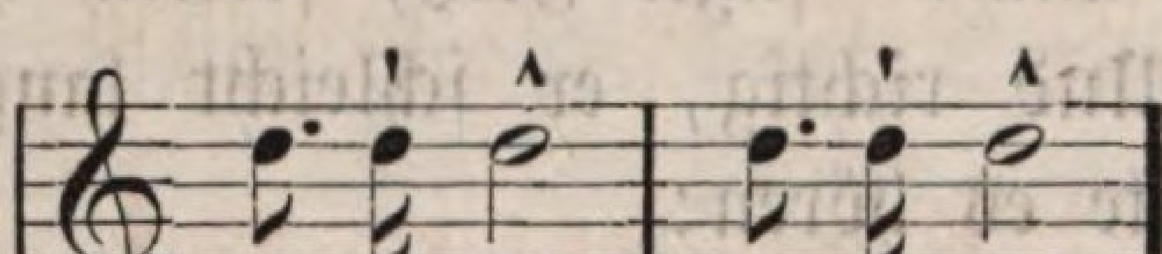
Ein Kuckuck flog vorbei und nannte seinen Namen:



Eine Lerche wirbelte trillernd hinauf in die blaue Luft:



Im Klee saß eine Wachtel, die wurde nicht müde zu rufen:



Am Berge hütete ein Hirt seine Heerde; der blies allerlei Melodien auf seiner Schalmei:





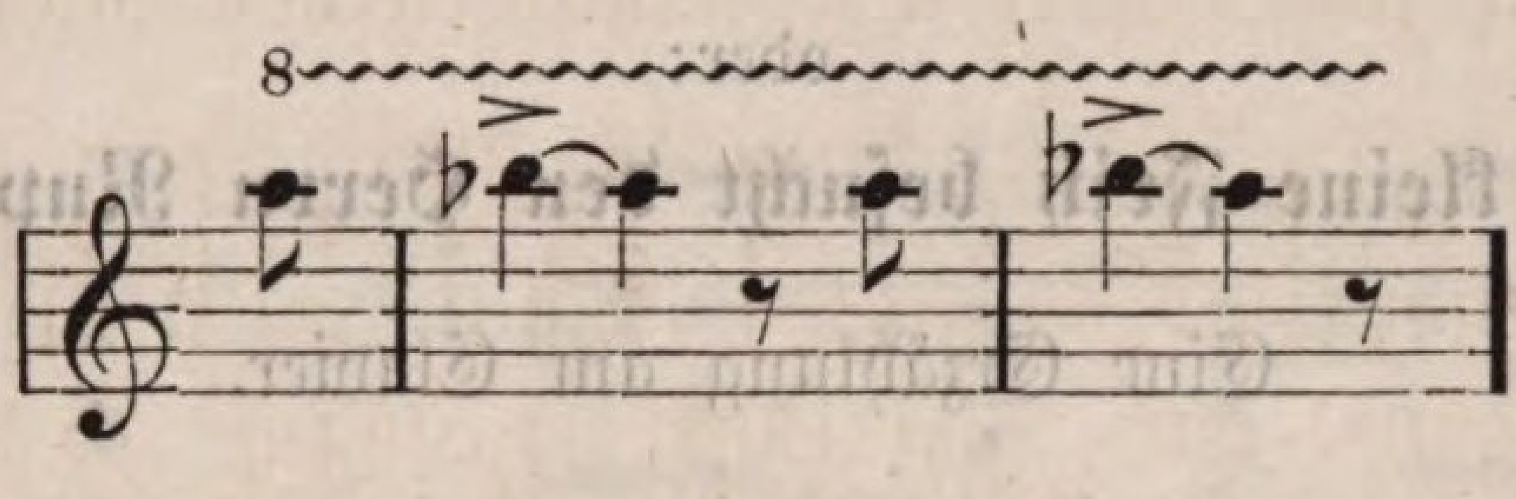
Das war ganz hübsch, da hörte man gern zu; aber nach einer Weile umzog sich der Himmel mit dunklen Wolken, ein Gewitter stieg auf, es donnerte in der Ferne:



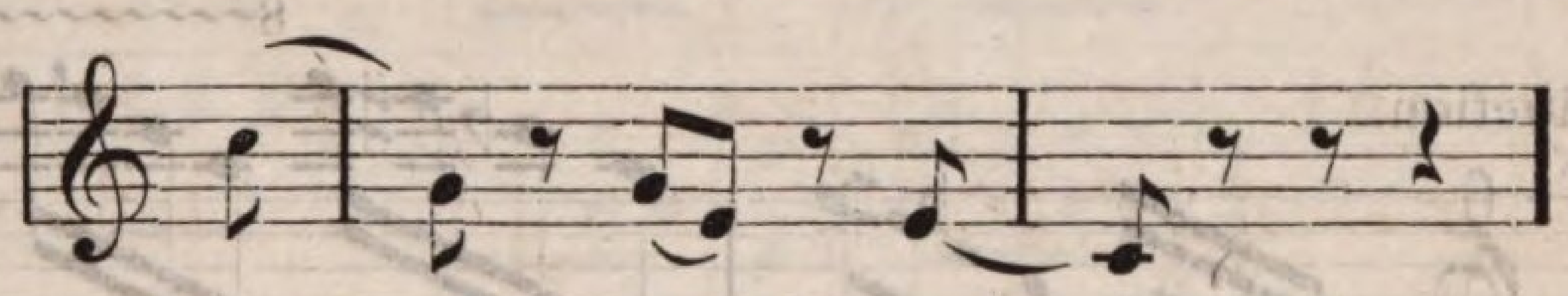
Nachtigall und Lerche flogen davon, weit! weit!



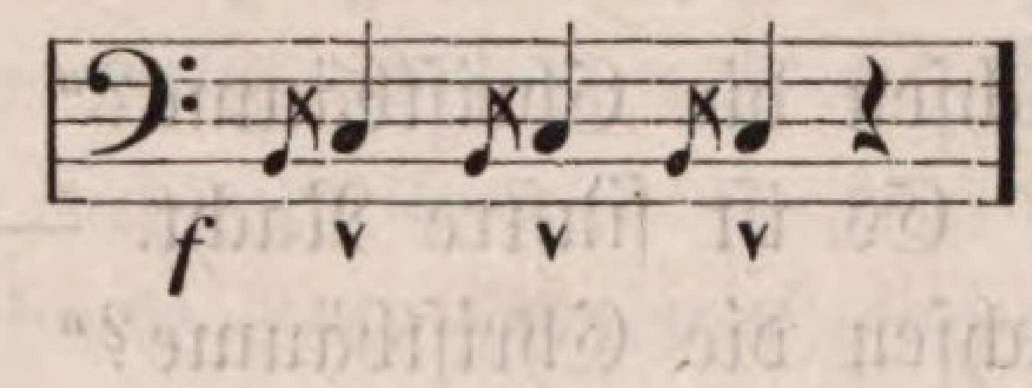
Kuckuck und Wachtel schwiegen, die Schalmei des Hirten verstummte. Die Katze schrie ängstlich: Miau!



Dann sprang sie davon, husch, husch! die Treppe hinab:



„Das kann ich auch!“ sagte Fritz; aber in demselben Augenblicke klopfte der heimkehrende Vater an die Hausthür:



dann kam er festen Schrittes die Treppe herauf:



Da erschrak Fritz, stolperte, weil er gar zu eilig sein wollte, fiel zu Boden und schrie jämmerlich: o weh! o weh! o weh!



Nun mußte er die Treppe hinabhinken:



Unten stand Jemand, der drohte dem Wildfang und meinte: die Vögel fliegen, die Katzen springen, aber so ein kleiner Bursche wie du muß immer langsam gehen! —

2.

Waldfahrt,

oder:

Der kleine Fritz besucht den Herrn Ruprecht.

Eine Erzählung am Clavier.



(Fritz erwacht aus einem schönen Traume.)

„Mutter! wo wachsen die Christbäume?"

— Schlafe jetzt! Es ist finstre Nacht. —

„Mutter, wo wachsen die Christbäume?"

— Im Walde. —

„Ich möchte einmal in den Wald gehen."

— Du würdest dich fürchten: der Wald ist so dunkel! In den Wipfeln saust es, in den Zweigen rauscht es, unter den Füßen knistert das Haidekraut; die Vögel singen versteckt und verstohlen, sonst ist Alles mäuschenstill. Kein Mensch begegnet dir, außer dem Jäger, der mit der Flinte im Arm seines Weges zieht und gar finster aussieht. Der Wald ist unheimlich, Kinder sollen nicht hineingehen! —

„Mutter! wer pflanzt denn die Christbäume? Wer pflegt sie, bis sie groß sind?“

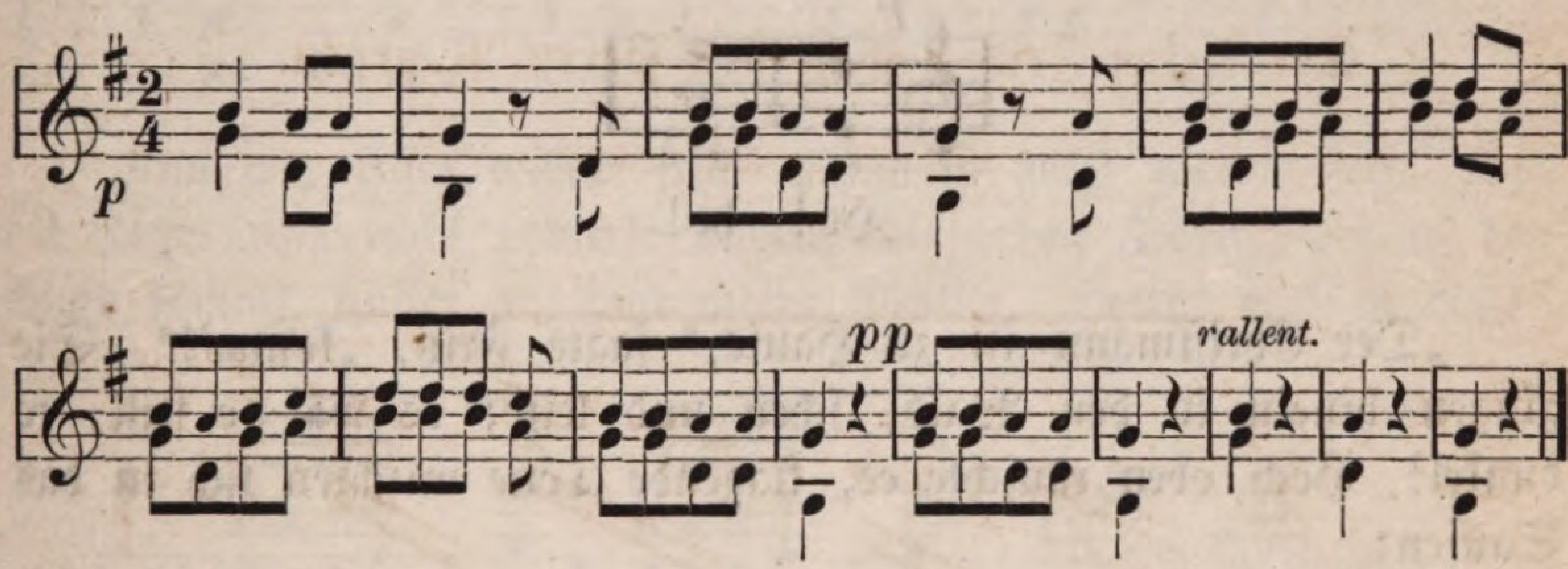
— Ruprecht, der Weihnachtsmann. Der wohnt im Walde tief drin, man sieht ihn selten; nur guten Kindern begegnet er: kommt ein böses in seine Nähe, dann schüttelt und rüttelt er an den Bäumen, da fallen spitze Nadeln herab! —

„Ich möchte den Christmann einmal sehen!“

— Du würdest den Weg ohne Führer nimmermehr finden. Ein Vögelchen mit lichtblauem Gefieder fliegt voran nnd singt witt! witt! witt! Es leitet zu einer rauschenden Quelle; dort wachsen die schönsten Blumen, alle mit blauen Blüthen und dort wohnt Ruprecht in einer Höhle, an deren Eingange zwei alte Nußbäume als Wächter stehen. —

„Da will ich hin!“

— Fritz, wenn Du groß bist, nimmt dich der Vater mit. Jetzt schlafe! —

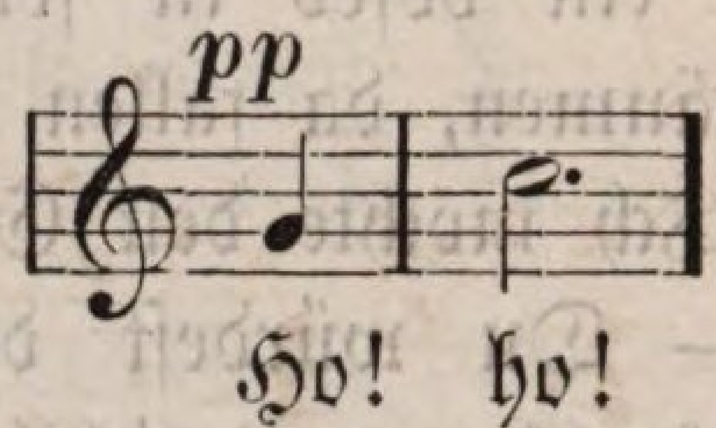


Die Sonne schien lustig in die fröhliche Welt; die Schwalben und Sperlinge hatten sich schon müde geflogen, da erwachte Fritz: sein erster Gedanke gehörte dem Weihnachtsmanne. Unwiderstehlich zog es ihn nach dem Walde. Vom Fenster aus konnte man ihn sehen, er lag wie ein schwarzer Streifen in der blauen Ferne, dort wo der Himmel auf die Erde stieß. Fritz wollte nicht warten bis der Vater spräche: komm' mit! Das konnte noch viele, viele Jahre dauern! „Nein, bald und heute noch muß ich hinaus!“ Er beredete des Nachbars Karl, die Fahrt mitzumachen, der war zu allen losen Dingen ein gar williger Kumpan. Am Nachmittag schlichen sie sich hinweg und eilten vergnügt dem Walde zu.

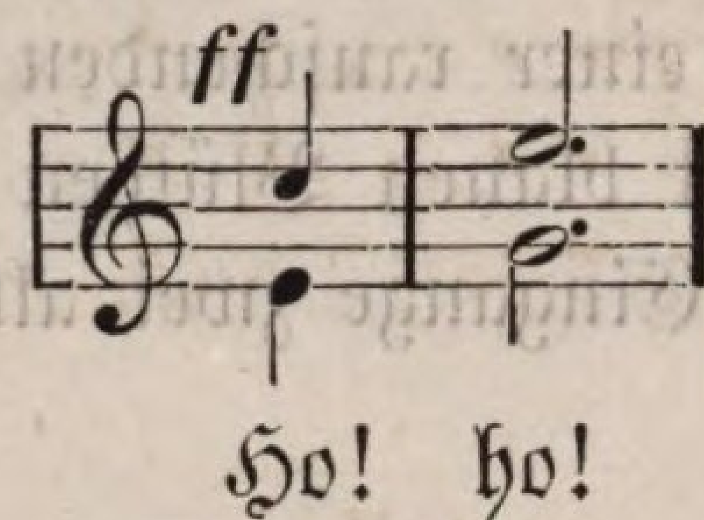
Aber, als dieser nun immer näher rückte, als die unzähligen Bäume in Reih' und Glied wie Soldaten kerzengrade vor ihnen aufmarschirten, da klopfte jedem der beiden Abentheurer das Herz und sie blieben — furchtsam — stehen. Fritz rief:



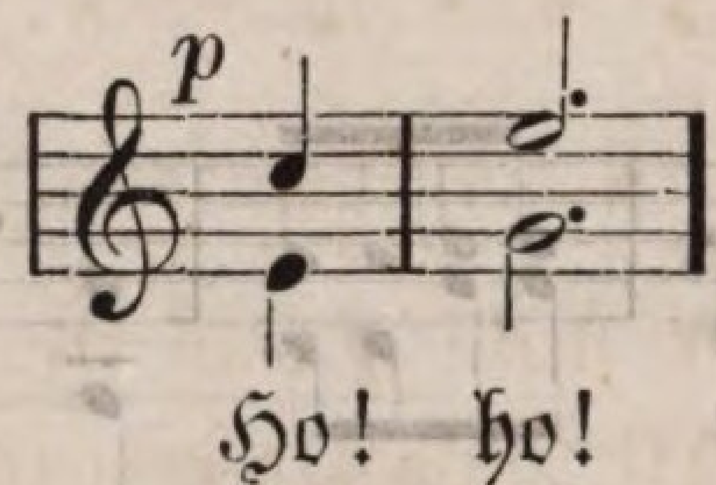
Da klang's zurück:



Dann schrien sie Beide:



und horchten nach der Antwort; die ließ nicht lange auf sich warten:



„Der Christmann ist zu Hause," sagte Fritz, „komm'!" Sie gingen hinein in den Wald, scheu und leise; es war so still, so dunkel! Hoch oben rauschte es, klagende Töne mischten sich in das Sausen:



„Weißt du den Weg?" frug schüchtern der furchtsame Karl.

— Nein, entgegnete Fritz; wir müssen den blauen Vogel Witt-witt-witt! erwarten, der führt uns hin. Unterdeß wollen wir im Moose ausruhen und horchen.

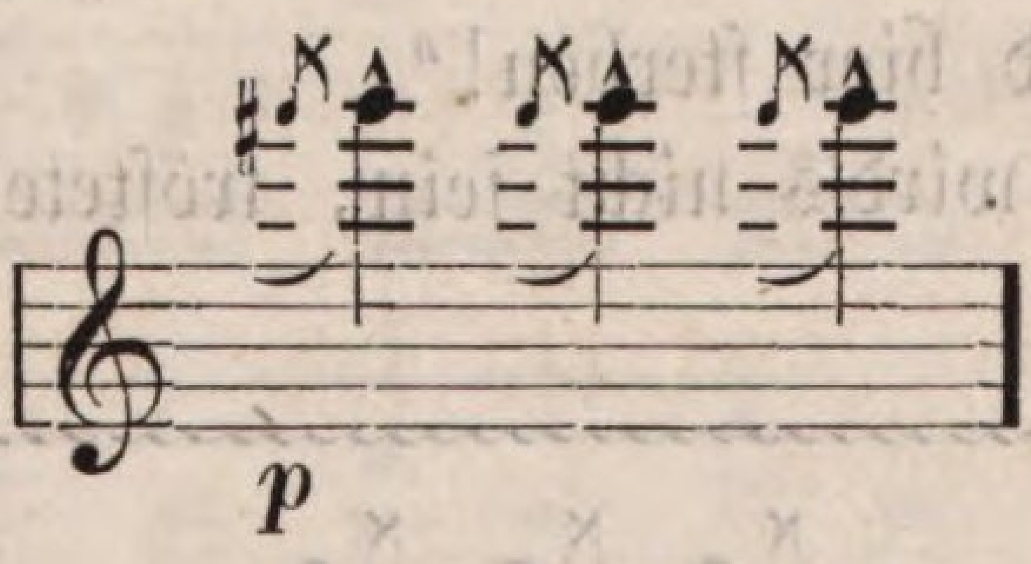
Da saßen sie nun. Aus der Ferne klang es wie Musik, erst undeutlich, dann kamen die klaren, hellen Töne näher: blasende Jäger zogen vorüber:



Nun war Alles wieder still. „Das ist gut," meinte Fritz, „daß die Jäger uns nicht bemerkt haben, die sehen Jeden, der in den Wald kommt, finster an, sagt meine Mutter. Horch! was ist das?"



„Das ist der Kaspar, der Vogelsteller, der lockt. Sehen darf der uns auch nicht, er würde Alles ausplaudern. Still! hörst du nichts?"



Das war die Stimme des blauen Vögelchens! Hei! wie sprangen die Burschen empor. Witt! witt! witt! erklang es abermals aus den Zweigen und — richtig! — da flatterte der kleine Sänger langsam

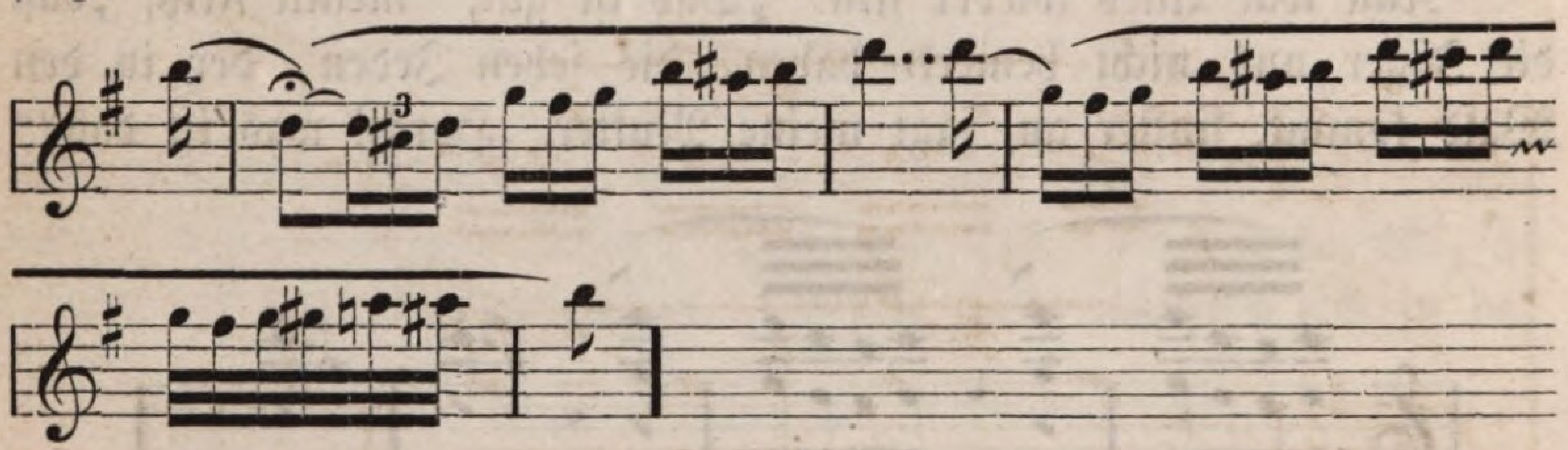
voran. Nun ging es weiter, nicht über Stock und Stein, nicht durch Gestrüpp und Farrenkraut, sondern auf einem blumigen Wege, wie ihn noch keines Menschen Fuß je betreten. Plötzlich blieb Fritz stehen. „Schau!“ sagte er, „ein Eichhörnchen! Jetzt springt es vom Boden auf, ein wenig am Stamme des nächsten Baumes in die Höhe, vorsichtig lauschend, dann tänzelt es wie der Wind bis zum Wipfel:



Da sitzt es! Kisch! Kisch! Eichkatz! Alle kisch! Wirf einen Stein hinauf:



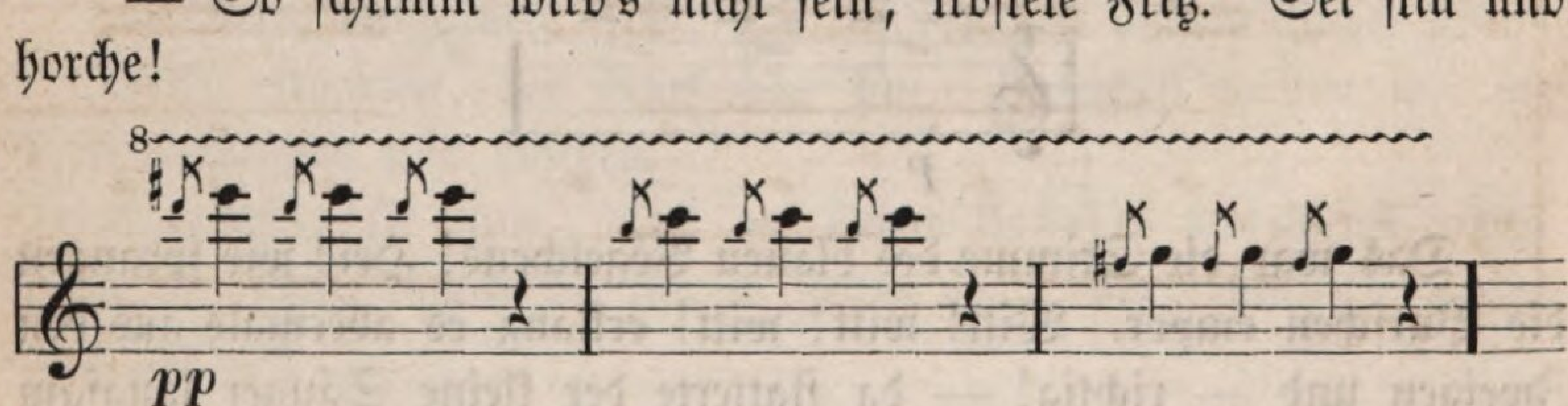
Husch! springt es zum nächsten Baum und von diesem zum folgenden:



Weg war's! Da half kein Klopfen, kein Rufen; Eichkatz saß in seinem Häuschen, versteckt in der Krone des Baumes und knabberte an einer Nuß.

„O weh!“ jammerte Karl, „nun ist Alles dahin, das Vögelchen Witt-witt-witt! hat uns verlassen; wir vergaßen des Christmannes und müssen nun elend hier sterben!“

— So schlimm wird's nicht sein, tröstete Fritz. Sei still und horche!



„Da ist er wieder! Dort auf dem knorrigen Äste der alten Eiche. Juchhei! wir kommen schon.“ Abermals gelangten sie auf den blumigen Weg. Der Wald wurde immer dichter; Felsen thürmten sich rechts und links auf; flinke Eidechsen schlüpften über den Boden, kletterten am Gestein hinauf und verschwanden zwischen den Spalten:



Das Rieseln einer Quelle drang aus der Ferne herüber und kam allmälig näher:



Es wurde immer stärker und klang endlich wie Rauschen:





Von einem der Felsen toste ein Wasserfall herab:



Bald merkten die verwegenen Burschen, daß sie in der Nähe des Christmannes waren; die kleinen Bäumchen standen zu Tausenden umher, beschützt von den großen Eichen, Buchen, Tannen. Endlich erblickten sie auch die zwei Nußbäume, welche das Thor hüteten und verdrießlich in die Welt hineinsahen.

Noch einmal sang der Vogel das trauliche Witt! witt! witt! Es war sein Abschiedsgruß, denn er flog in die Höhle und kam nicht wieder.

„Der wird's dem Weihnachtsmanne schon sagen, daß wir da sind," meinte Fritz. „Nur Muth! Jetzt gilt's!"



Keine Antwort!



Alles still!

Fritz wurde ungeduldig.

„Er wird ausgegangen sein," beschwichtigte Karl; „fragen wir einmal die Bäumchen, die müssen's doch wissen."

„Heda! ist der Herr Christmann zu Hause?"

Da nickten die Zweige; ringsum erhob sich in den Wipfeln ein gewaltiges Wehen; alle Bäume, Sträucher und Stauden nickten:



Auch die beiden griesgrämigen Thürsteher versuchten zu nicken:



Das war possirlich!



Husch! kam das kleine Vögelchen heraus, und hinter ihm, langsamen Schrittes der Herr des Hauses: Ruprecht! Er hatte nichts Fürchterliches an sich, trug keinen ellenlangen Bart, hielt auch keine Ruthe in der Hand. Er sah freundlich und umgänglich aus, etwa wie ein alter Holzfäller.

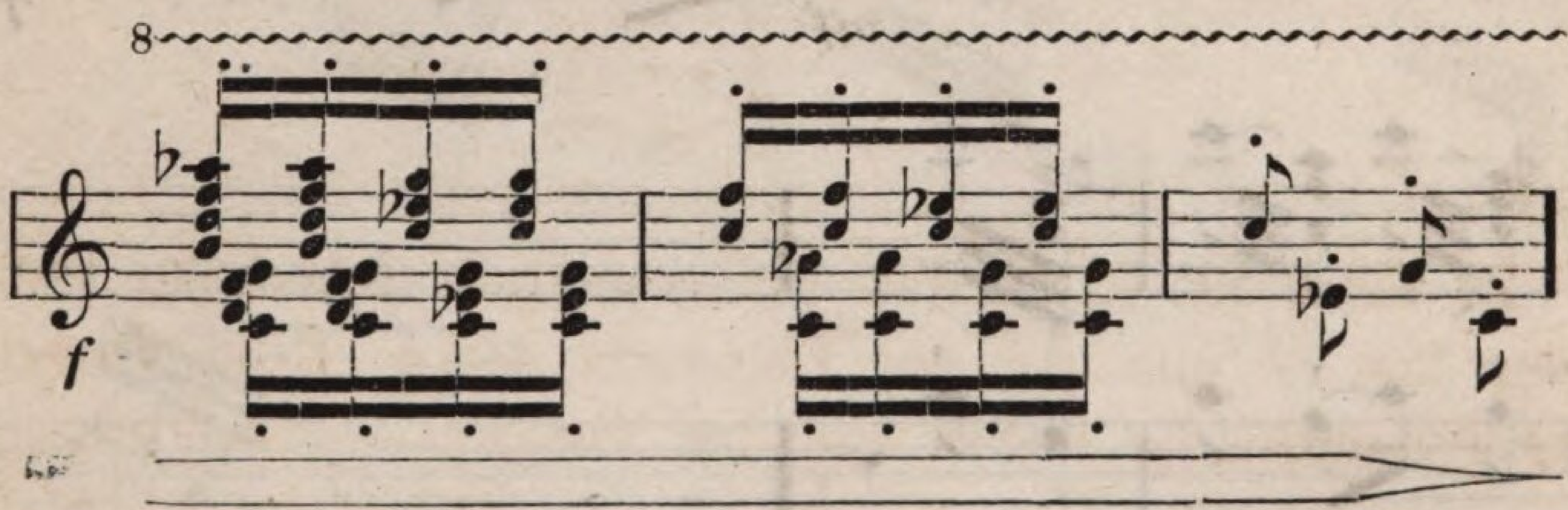
— Was wollt ihr von mir, ihr Nichtsnutze? —

Fritz war nicht blöde, sondern erzählte: „wir wollen den Weihnachtsmann sehen, der die Christbäume pflanzt und uns immer so schöne Sachen bringt.“

— Na, da seid ihr hier eben recht. Bäumchen an Bäumchen, Nüsse in Menge. Bei diesen Worten schüttelte Ruprecht einen der Thürhüter:



Da fielen die Nüsse herab, dicht und prasselnd wie Hagelkörner:



„Die sind ja ganz klein, grün und schlecht!“ tadelte Fritz.

— O du Naseweis! Merk' auf, der andere hat bessere; und er zauste diesen:



Da regnete es wiederum Nüsse, die waren groß und schön:



„Herr Ruprecht! wo hast du denn die Wachslichtchen, die gehören ja doch zu den Christbäumen. Wo sind sie?

— Ihr kleinen, neugierigen Menschen, müßt ihr Alles wissen? Na wartet! Ich will euch jetzt meine Wachsmacher rufen! Soll ich? (Fritz und Karl nicken bejahend.)



Er nahm einen Stein und schlug heftig an die Felsenpforte, daß es dröhnte:



Da erhob sich in der Luft ein gewaltiges Schwirren; von allen Seiten kam es summend und brummend herbei: kleine Bienen und große Hummeln, die stachen nach den Buben:



Wer kann das aushalten? Fritz und Karl liefen entsetzt davon, über Stock und Stein, durch Gestrüpp und Farrenkraut, in eiliger Flucht!



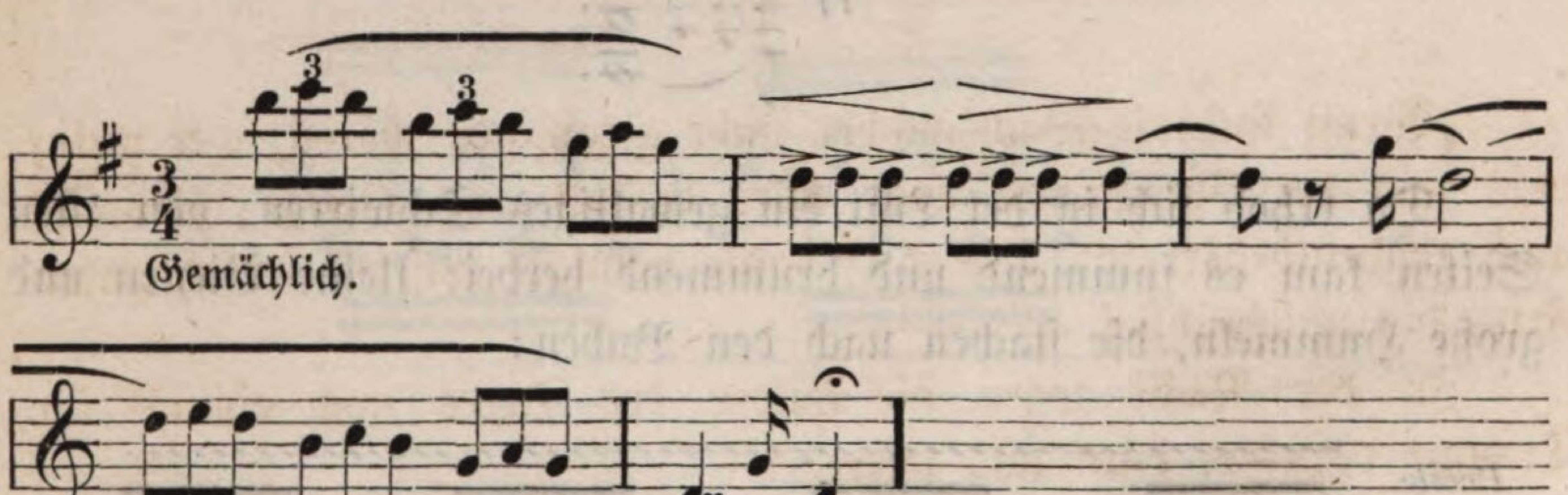
Verdautz! da lagen sie Beide. O große Noth! O Jammer!



„Nun müssen wir hier elend sterben!“ klagte Karl.

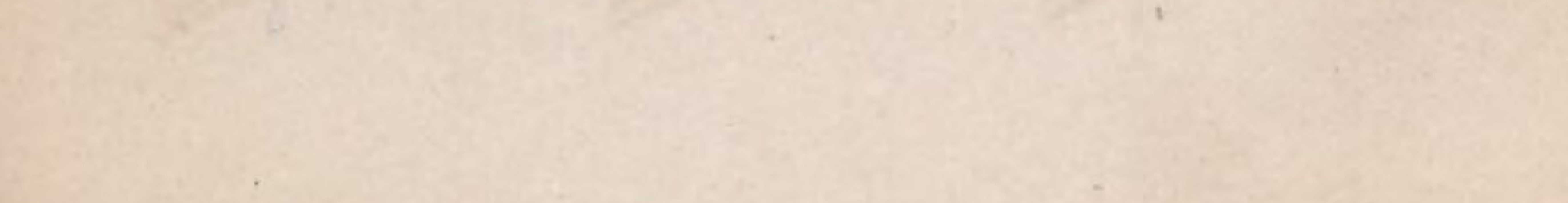
— So schlimm wird's nicht sein, — antwortete beruhigend der nie verzagende Fritz. Sei still und horche!

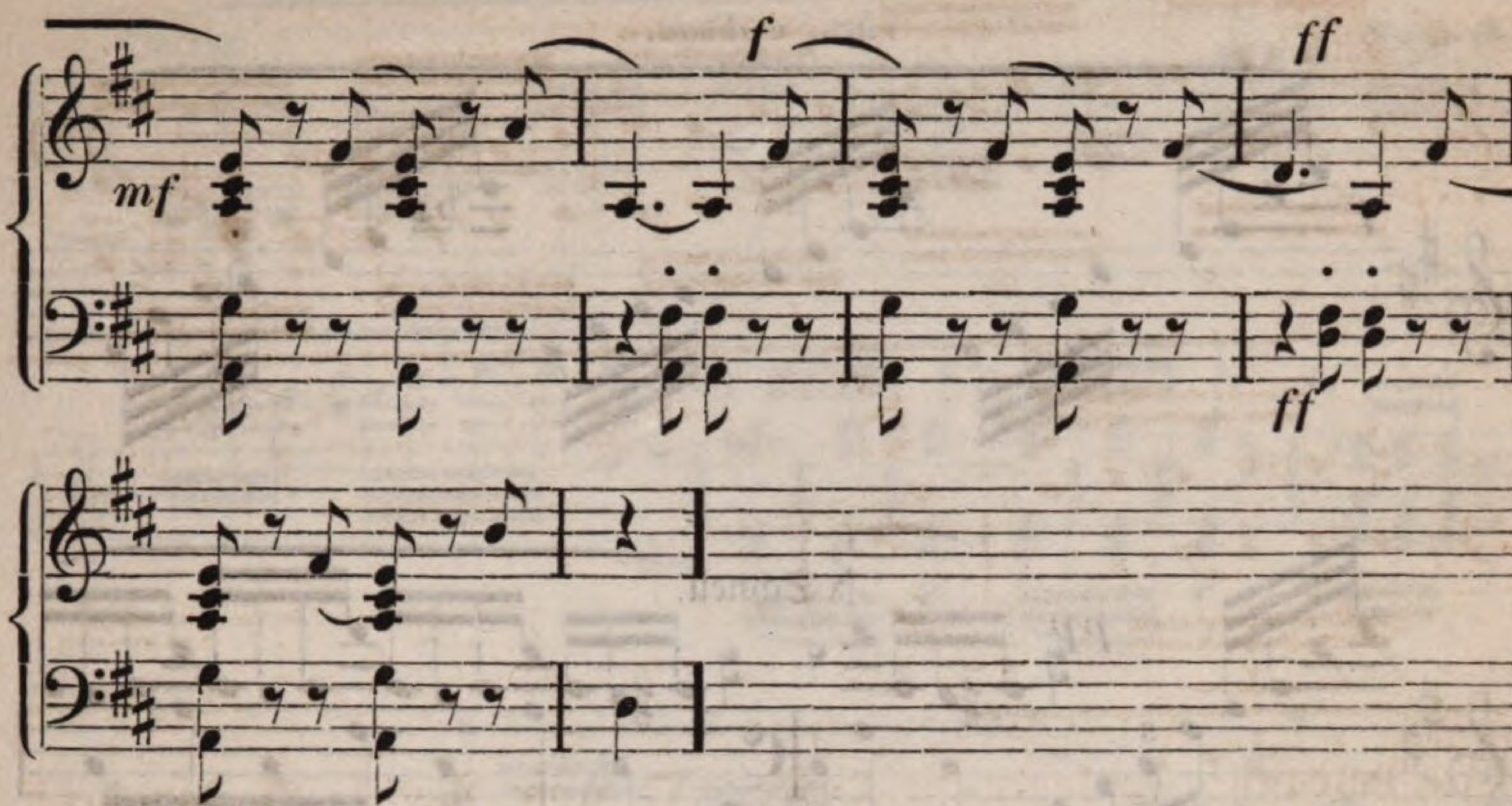
In den Zweigen hörte man's knuspern: es war das Eichhörnchen, das kletterte gemächlich an einer Buche herab, lachte schadenfroh und machte Männchen:



„O wenn doch der Kaspar käme, oder der Jäger, oder sonst ein Mensch!“ so jammerte der ängstliche Karl.

Da ertönte nahender Hörnerschall:





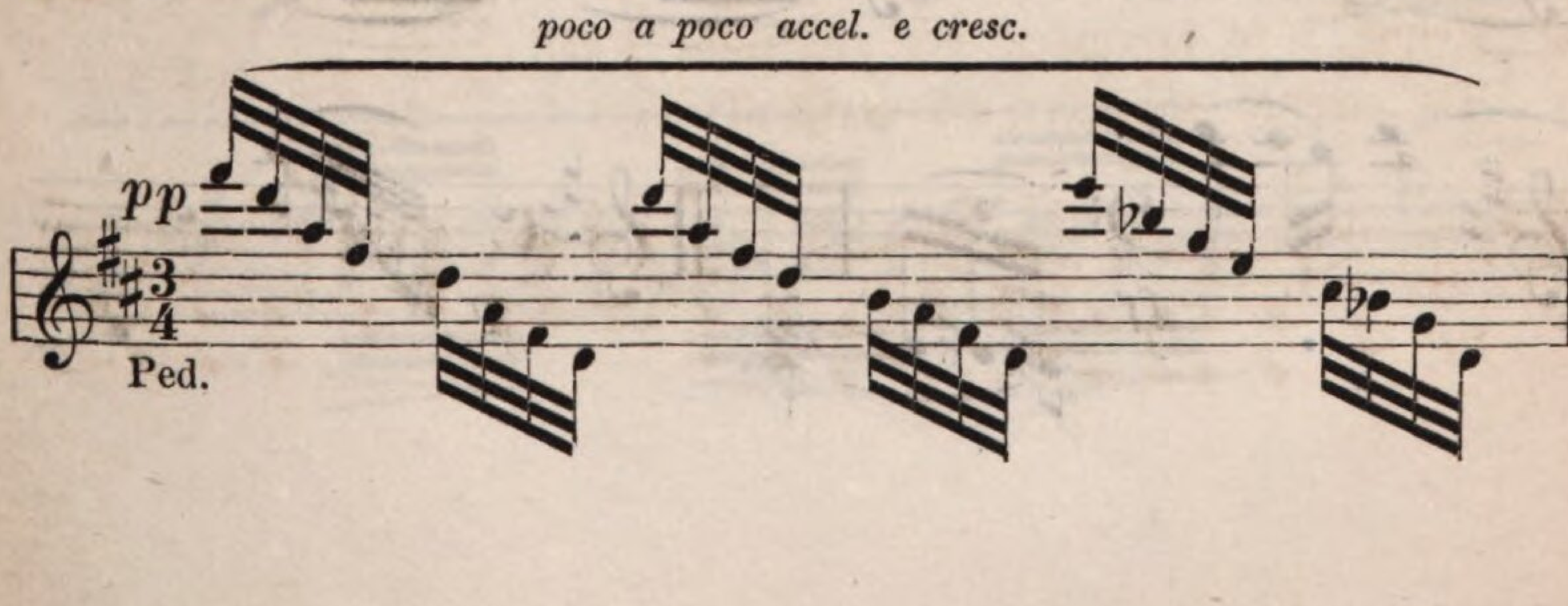
Die Jäger waren unterdeß herangekommen und als sie die beiden Knaben am Boden hockend erblickten, erschraken sie sehr, fürchtend, es sei ein großes Unglück geschehen. Fritz lief, so schnell er konnte, den Männern entgegen und erzählte, was sich zugetragen. Die Thränen trockneten allmälig und das Leid kam in Vergessenheit. Der blaue Vogel, die prächtigen Blumen und der freundliche Ruprecht — ach, es war Alles so unsäglich schön gewesen!

„O du wilde, unbesonnene Jugend!“ schalt der Förster. „Na, kommt nur mit, wir gehen nach Hause und werden ein gutes Wort für euch einlegen.“ Das war sehr nöthig, denn die Mütter hatten sich geängstigt und die Väter waren ernstlich böse.

„Wenn nur die Wachsmacher nicht gekommen wären, wer weiß, was uns der Christmann noch Alles erzählt und gezeigt, vielleicht auch geschenkt hätte!“ Dieser Gedanke peinigte unsern lieben, guten Fritz, bis er einschlief.

In der Nacht zogen die Bilder des Tages noch einmal im Traume vorüber, bunt und wirr.

Der Traum.




riten. e dimin.
f
pp
Schnell.
lento
pp
Ped.
pp
p
f
f
pp
pp
pp
ff
p


Hurtig.
f
sf
Ped.
p
mf
f
Langsam.
Schnell.
p
Ped.
pp
Langsam.
Schnell.
6
8





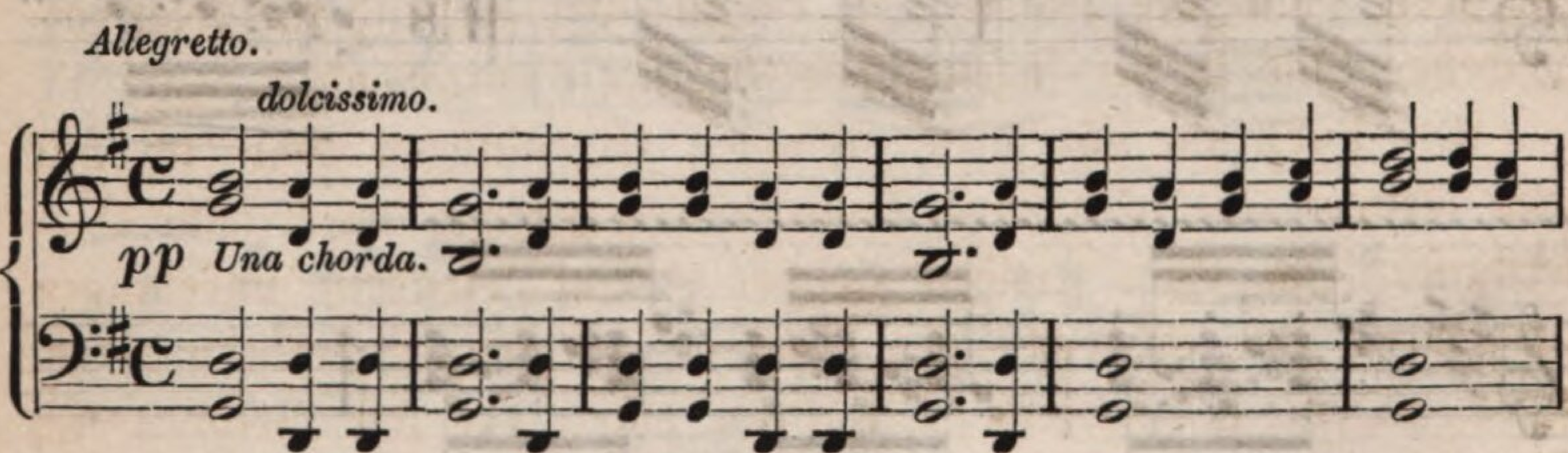
„Mutter, wann kommt der Chriſtmann?"

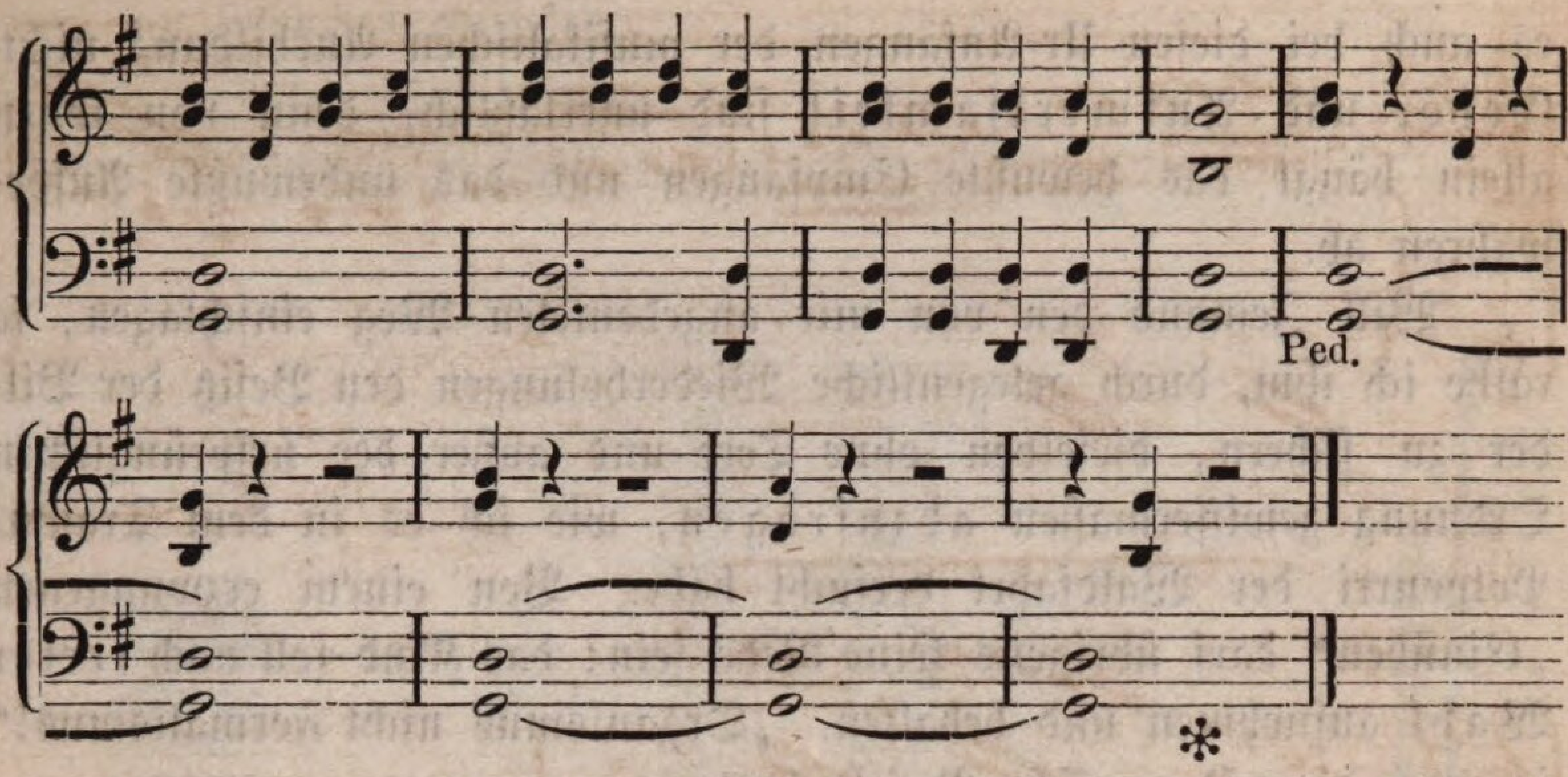
— Noch lange nicht, erſt zur Weihnachtszeit, wie immer. —



„Wenn er nur die böſen Wachsmacher nicht mitbringen möchte!"

— Sei ruhig, Fritz! Die ſchlafen im Winter. Schlafe du jetzt auch! Es iſt finſtre Nacht. —





Soviel (vorläufig!) von den Abentheuern des kleinen muntern Fritz. Aus Erfahrung weiß ich, daß die Kinder dergleichen Erzählungen am Clavier nicht ungern hören, auch für den musikalischen Theil ein lebhaftes Interesse zeigen. Einzelne Tonbilder prägen sich sofort und dauernd ein; sollte es nicht gut sein, nach und nach alle in den geeigneten Verkleidungen einzuführen? Ich bin geneigt, anzunehmen, es wäre für die Lernenden nützlich, für die Lehrenden eine Erleichterung und für die ganze Kunst ein Gewinn, wenn man in dieser spielenden Form den Grund für spätere Zeiten legen wollte.

Ich hatte eines Tages die Freude, zu beobachten, wie meine oft erwähnte kleine Mitarbeiterin zum Claviere ging und einen der tiefen Baßtöne mit der ernsten Miene der Absichtlichkeit mehrere Male anschlug. Auf Befragen antwortete sie: ich mache Donner! Die erste Erzählung gefiel dem kleinen Musikanten von Anfang an vorzugsweise, eins der Tonbilder hatte sich vor allen andern eingeprägt und ein Abbild dieses Tonbildes — denn mehr war es nicht, das einzige tiefe E mußte das Tremolo ersetzen — entstand unter der spielenden Hand des Kindes, die Erinnerung weckend und das entsprechende Bild in der jugendlichen Phantasie entrollend!

Als Publikum für diese schlichten Erzählungen denke ich mir kleine Kinder, die noch durch keine Lection geplagt, durch keine Clavierstunden an ihrer Freiheit geschädigt sind, sondern unbefangen nachahmend ihre anspruchslosen Motive, Phrasen, Liedchen u. s. w. singen. Ohne den äußeren Musiksinn dürfte das lose Völkchen sich schwerlich lange an den Flügel bannen lassen. Ohne Mitgift geht

es auch bei diesen Ur-Anfängen der musikalischen Ausbildung nicht. Gehör und Aufmerksamkeit sind unerläßlich, denn von ihnen allein hängt das bewußte Empfangen und das unbewußte Aufbewahren ab.

Will Jemand den von mir angedeuteten Weg einschlagen, so rathe ich ihm, durch gelegentliche Wiederholungen den Besitz der Bilder zu sichern, dieselben ohne Text und außer der ursprünglichen Ordnung gewissermaßen abzufragen, wie ich es in dem Traum-Potpourri der Waldfahrt versucht habe. Von einem erzwungenen „Einüben" darf übrigens keine Rede sein: das Kind soll nach freier Wahl aufnehmen und behalten. „Organismus nicht Formalismus!" so muß die pädagogische Parole lauten.

Viel habe ich vom Hause verlangt, Unmögliches nicht! Im Schooße der Familie wurzelt das Gedeihen des Einzelnen und somit auch die Wohlfahrt des Ganzen; dort ruhen auch die Keime zu einer besseren musikalischen Erziehung.

[illegible]

Verlag von J. Guttentag in Berlin
(Guttentag und Bahlen).

Wilhelm Gronau's Buchdruckerei in Berlin.